目錄

第二種美的分類法……按照事物的產生條件也可以分美爲三種——舊美學否認自然美，誤解藝術美，更忽視社會美

什麼是自然美……自然的事物有種類性爲優勢的，也就是有美的——舊美學家否認自然美的錯誤——自然美主要是個體美

自然美的主要決定條件……自然美決定於其種屬的一般性——以個體美來說，生物的美高於無生物——動物的美高於植物——高等動物的美高於低等動物——人的美高於高等動物——人格美

自然美的特性……自然美多是實體美——其美感大致伴隨着快感——自然美顯現着自然的必然

什麼是社會美……社會美爲美的重要範疇——勞動創造了人的社會和社會的人——生產關係和社會與個人——社會的必然性與自由性——社會事物有它的種類，也有它的美

社會美的主要的決定條件……社會美主要是綜合美——人是自然美和社會美的橋梁——社會美的的主要決定條件是階層的一般性——人格美與事件美都決定於它

社會美就是善……眞善美三分說的錯誤——美卽典型的眞、善卽社會的美——善是自由的也是必然的——人的德行與善行——歷史的必然的顯現，是高級的社會美、也就是「至善」

社會美的特性……社會美是社會規律美、人格美、不伴隨快感——是必然和自由的協調——較之自然美是高級的

藝術與自然美及社會美……自然美與社會美是現實美——藝術是根據現實的美的根源而創造的美——美的認識及表現加强對象的典型性——藝術美高於現實美——柏拉圖康

（文學）綜合美的藝術……文學反映綜合美——主要是社會的綜合美——透過綜合美以表現個體美——綜合美與文學的種類

（抒情詩）調和綜合美的藝術……所謂詩要調和——著名的抒情詩之反映調和綜合美——表現不調和的一面——悲劇時代的悲劇式的「變詩」，周末的變風變雅之作

（戲劇）衝突綜合美的藝術……「沒有衝突便沒有戲劇」——衝突的必然性和偶然性——戲劇的種類

（悲劇）必然的衝突……悲劇表現社會的必然和必然的衝突——社會秩序存在的必然與發展的必然之衝突——發展的必然之滅亡與悲劇的可悲——希臘命運悲劇是如此——中世性格悲劇亦是如此——近代的社會的悲劇——歷史與悲劇

（喜劇）偶然的衝突……偶然的衝突與喜劇的種類——偶然和偶然的衝突之笑劇——衝突的無力與笑劇的可笑——偶然和必然的衝突之大團圓劇——必然的勝利與大團圓劇的可喜

（敘事詩和小說）兩種傾向……敘事詩和小說形式不同而本質相同——有傾向於詩的——亦有傾向於戲劇的

文學與綜合美的特性……反映現實美的高低、爲藝術評價標準之一主要條件——文學的美感雖強，可能是超快感的——文學在藝術中易佔優勢，悲劇在文學中易佔優勢

第一章 美學方法論

美學思想的發達本非常之早，而美學的成立却非常之遲。在西洋紀元前數世紀的希臘，蘇格拉底(Socrates)和柏拉圖(Plato)都有關於美的片斷的言論，而亞里士多德（Aristotles)則有關於藝術理論的專著「詩學」；在中國也是紀元前數世紀，孟軻荀卿都有關於美的片斷的言論，而公孫尼子則有關於藝術理論的專著「樂記」。藝術理論原也是關於美的理論，只是關於美的理論不僅是藝術理論，所以據一般的說法，美學的成立則是落後得多。由於十八世紀德國哲學家邦格騰（Baumgarten）曾著有「感性學」一書（註一），內容是論究美學的一般的問題；接着同時代的大哲學家康德（Kant）曾著有「判斷力批判」一書，內容也曾論究美學的一般的問題，於是美學得以當作獨立的學問而成立。

不過就照這一般的說法，美學的成立也已兩百年了，而我們却不得不說，主要的美學思想還在徬徨歧路，誤入迷途，美學的最主要的對象不但沒有認清，而且為多數哲學家及美學家所疏忽；美學的最根本的問題不但沒有解決，而且為多數哲學家及美學家所混淆。這種情形發生的原因，不用說是非常複雜的，但是總括起來，我們可以說是方法的錯誤。

因此我們在論究美學的一般的問題之先，且就過去的美學的方法來加以檢討，這樣也許可以得到一個比較正確的出發點吧！可是過去的美學的方法，關聯的範圍太大，性質也太複雜，我們不能也不必作詳細的分析，現在只就美學方法中最重要的三點，略爲述及，來作一個概括的導言。

那三點呢？一是美學的途徑，二是美學的領域，三是美學的性格。現在就按這三點來逐次說明吧！

第一節　美學的途徑

所謂美學的途徑的問題，便是怎樣去把握美的本質。

怎樣去把握美的本質呢？這是美學方法中重要的問題，也是第一個問題。

怎樣去把握美的本質

對於這個問題，若照一般的說法，我們可以很簡單而爽快地答覆，須透過美的現象去把握美的本質。不過這樣說來，原來的問題只是推進了一步，絲毫也沒有得到解答。所謂透過美的現象去把握美的本質，不用說是憑藉意識作用，於是所謂美的現象，是客觀事物的現象

呢？還是主觀精神的現象呢？在這裏却有了問題。當然有些哲學家及美學家認爲美的現象是屬於客觀事物的，因爲我們看見嫣紅姹紫，明媚鮮妍，那顯然是花的美。可是又有更多的哲學家及美學家都認爲美的現象是屬於主觀精神的，因爲所謂花的美，只是我們看起來覺得它美，並不能說花自身有所謂美。美的現象是屬於客觀事物的抑主觀精神的既成了問題，於是怎樣去把握美的本質也便成了問題。認爲美的現象是屬於客觀事物的，便主張由客觀事物去把握美的本質；而認爲美的現象是屬於主觀精神的呢，便試行由主觀精神去把握美的本質。當作對象的美的現象之根源既不同，而把握美的本質的途徑也就分歧了。

關於由怎樣的途徑去把握美的本質，若是就過去主要的美學思想來說，是有三大派。這三大派之間的關係原是錯雜的，有的基本傾向可以說是完全相同的；不過這原是從來習慣的分法，而大體上說，依然有方法上的不同之點，所以我們這裏也便沿用。

形而上學的美學之途徑

第一是形而上學的美學派。所謂形而上學的美學，就是由於這種美學思想淵源於形而上學的哲學思想，或者說它是由形而上學的哲學思想演繹出來的。一切的形而上學的哲學思想，不用說是單純思辨的概念遊戲，或隱或顯地認爲宇宙的根源在於主觀意識。於是形而上學的美學，自然認爲美的現象的根源是在於意識；它的構成又是由形而上學的根本概念演繹出來的，也就不是根據客觀的

事物，甚至不是根據主觀的經驗。若照菲徐納（Fechner）的話來說，這種形而上學的美學，就是所謂由上而下的美學。在這裏我們可以看出形而上學的美學在方法上的特殊之點，卽是完全由意識的自我反省去把握美的本質。

形而上學的美學派，雖然一般地說都認爲美的根源是在於意識，而美學的途徑則是由於意識的自我反省，也就是認爲意識有種特殊的和美有關的能力。不過意識作用原是多種多樣的，這種和美相關的又是怎樣的意識作用呢？這在形而上學的美學派中，各個美學家的思想又是不同的。有的認爲是由於感覺，有的認爲是由於觀念，有的認爲是由於感情，有的認爲是由於意志，於是把握美的本質的途徑也還不一致。

要由感覺去把握美的本質的美學家很多，最早而最顯著的代表，我們可以舉出邦格騰。邦格騰不僅如一般所說是美學的鼻祖，同時他的思想也影響於後世美學的很大。他的「感性學」一書也許早已爲人們所忘却了，但他的美學方法却至今還支配着美學主潮。他在所著「感性學」一書裏第一步便是論究怎樣的感覺的認識才是美的？而他的答案是「感覺的圓滿性」是美的。他的這種由感覺去把握美的途徑，是以後許多美學家奉爲圭臬的。形式主義的美學家康德以至克羅齊（Croce）大致是如是；卽心理學的美學派中如弗徐納等也是這種傾向。（註二）

但是美不在於感覺，這是我們可以斷言的。因爲邦格騰的所謂「感覺的圓滿性」，若是換句通俗的話說，便是感覺的快適，也就是一般的所謂快感，而美感並不等於快感（註三），這是一。單純的感覺的認識不是高級的認識，而是低級的認識；不是本質的認識，而是現象的認識，所以一般人都認爲感覺的認識是缺乏普遍妥當性的；可是美是有相對的普遍妥當性的，故單純的感覺不能認識美，這是二。好的文學作品，我們不能不認爲是表現着美，而它的文形語音雖能由感覺接觸，它的美的主要成份之內容則不能是由感覺去把握的；倘若只有感覺是把握美的，那麼文學的美便無從認識，而與事實不符，這是三。至於直覺，若是如一般所謂是不通過思考而直接認識事物的本質的，則成問題。不通過思考的認識便是感性的認識，而感性不能認識事物的本質，不能把事物的本質當作本質認識，因此這樣的直覺也是不能把握美的。

其次是要由觀念去把握美的本質的，則有許多客觀觀念論的思想家，這裏我們最好是把柏拉圖爲例吧。柏拉圖認爲世間眞實的存在是理念，美的根源即在於理念，而人們意識中的美的觀念原是這理念的摹本，至於宇宙間紛紜萬狀的對象只有和美的觀念相合，然後認爲是美的；即認爲事物的美都是由於適合於某一特定的觀念，如他所謂「多樣和變化的統一」之類。

但是我們知道一切觀念論者的世界觀是顚倒的，他們認爲客觀事物的根源在於觀念，而其實是觀念的根源在於客觀世界。觀念原是客觀事物的反映，沒有所謂先驗的觀念或本有的觀念。而他們的認爲美在於觀念，則是因爲他們的世界觀的顚倒而顚倒了的，因此他的論證的前提就是錯誤的，這是一。若就他們所提出的所謂美的觀念，無論「變化的統一」也好，「秩序」也好，「調和」或「均衡」也好，沒有一個果然是能夠規定着一般事物的美的（註四）。一個美人的美，無論他們怎樣論證也不能說明是由於他們所提出的那些觀念，因此美在於觀念之說是錯誤的，這是二。然而在這裏我得申明，我這樣說，並不是否認人們可能有美的觀念，只是說事物的美不是由於人們的美的觀念，而認爲美的根源在於特定的美的觀念是錯誤的而已。

以上兩說，是形而上學的美學之主要途徑。

此外是要由感情去把握美的本質的美學家，在形而上學的美學派中我們可以舉出新康德派的柯恩（Cohn），他認爲意識的根本活動或者本源形象是在於感情。這種感情的由內而外化，卽內的感情的表現運動，便是美或藝術的根本。要由意志去把握美的思想家則有叔本華（Schopenhauer），他說「人類之美之產生於自然中者，卽意志於其客觀化之最高級人類中，由自己之力與種種情況，而打勝下級自然力之抵抗，以佔領其物質。」因爲人類是意志

的客觀化的最高級的，所以有美的預想，所以人們能認識美，而藝術家能創造美。

如柯恩那樣的由感情去把握美的本質的途徑，在形而上學的美學派中是比較冷落的，而在心理學的美學派中則是主要的，所以關於這點，等到下面論心理學的美學時再來談它吧；至於叔本華的說法，原已隨着它的意志哲學沒落了，在美學上除尼采曾與以附和而外，實在毫無影響，我們這裏可以不用詳述。

總之無論由感覺或觀念也好，由感情或意志也好，他們的方法同樣是形而上學的演繹，他們的思想同樣是抽象的思辨的所產，並非以客觀的事實或實際的經驗爲根據，猶如閉門造車，出而不能合轍。所以格羅塞（Grosse）在「藝術的起源」一書中曾說：「狹義的藝術哲學（美學）的種種嘗試，向來差不多都是希圖和某種思辨的哲學系統直接聯結的。那些嘗試，一時固然隨着哲學而多少得了些承認，但過了不久，就又和哲學一同沒落了。……我們固然不惜贊賞它們的光怪陸離，可是我們不能因此就忽於審察那事實的基礎之不足以穩固這些搖曳不定的構造」。同樣菲徐納也曾批評形而上學的美學的錯誤，而提倡心理的美學。

心理學的美學之途徑

第二是心理學的美學派。所謂心理學的美學，在美學方法上是和形而上學的美學相反的，不是從形而上學的哲學思想出發，而是從心理學的經驗出發。照心理學的美學之倡導者菲徐納的說法，不是由上而下的，而是由下而

上的，不是根本觀念的演繹，而是經驗事實的歸納。不過他們的美學思想還是和形而上學的美學有相同的一點，就是認為美是在於意識。於是心理學的美學，雖然一方面是排斥主觀意識的思辨的反省方法，而採取實驗的方法；另一方面所考察的對象還是主觀意識的活動，或者以主觀意識為基準而規定的現象。而且隨着心理學的發展，他們所考的對象却趨於偏重某一方面，於是心理學的美學又分化為兩個不同的流派，一是偏於美感的意識活動的考察，稱為純粹心理學的美學派，二是偏於美的現象的考察，稱為實驗美學派。

純粹心理學的美學是偏於美感的意識活動的考察，雖是根據經驗，但廣義地說還是一種意識的反省。因此純粹心理學的美學和形而上學的美學，在怎樣去把握美的本質這一點上，還有更相同的地方。純粹心理學的美學家就經驗考察的結果，知道美感的意識活動關係於感覺及感情的最為顯著，而關係於意志及理知的則比較模糊，於是對於美感的意識活動到底是怎樣的這問題，他們的解答主要是從感覺及感情兩方面。

主要由感覺去把握美的，在心理學的美學派中最初就是菲徐納。試看他的關於美的快感的六個法則，⑨便多是屬於感覺方面的。如所謂「關於美感域的法則」固不用說，即「印象的助成與增進」，「印象的變化的統一」，「印象的不容矛盾」等法則，都是偏於感性的認識的。但是菲徐納的想由感覺去考察美，雖然所根據的是美感經驗，而他的前提則以為美在於

感性的意識活動，這種思想完全和邦格勝的傾向是一致的。然而美不在於感覺，要由感覺去把握美是錯誤的，這是我們在上面說明了的。好在這種傾向不是純粹心理學的美學的主要傾向，我們也不必重述它了。

至於主要由感情的考察去把握美的本質，是純粹心理學的美學的主要傾向，凡是主張感情移入說者都是。所謂感情移入說雖然不是如柯恩所謂意識的根本活動在於感情，而認爲美的根源是在於感情。他們各家的理論非常複雜，我們不必舉例來說，大意是認爲對象沒有什麼美，惟因鑑賞者將自己的感情移入於對象，然後才覺得它是美的。

不過感情移入說的認爲美在於感情，雖然是根據經驗的考察，而其思想却是陷在主觀觀念論的圈套裏。第一，若謂美的根源在於感情，外物無所謂美，那麼當美的感情活動的時候，應當認爲一切的對象都是美的；但是經驗告訴我們就是認此物爲美時，也認彼物爲不美。若說此物可以移入美的感情，彼物不能移入美的感情，則美的感情的移入尙有待於外物的特殊條件，此外物的特殊條件不能不認爲與美有關。第二，若謂物本無美，須由美的感情移入然後才美，那麼藝術品當作文化資材是客觀的存在，究竟有美不呢？藝術品在鑑賞時有美，不鑑賞時有美不呢？若在不鑑賞時我們也承認它是表現美的，是有美的，那麼它的當作客觀地存在的美，不是和現實事物的美是一樣的嗎？第三，所謂美的感情的發生是不是要有

外在的刺激呢？是要有的。既要有外在的刺激，那麽這美的感情的發生和這刺激是不是有相當的必然的關係呢？是有這樣的關係的。於是美的感情的發生尙有它的根源，卽美的根源尙不在於感情，而要由感情的考察去把握美的本質是不適當的。（註五）

實驗美學派則是偏重於美的現象的考察，這種方法原是心理學的美學自認爲是科學的美學的原因；但是自菲徐納以來，就是（一）單純地以美感的心理狀態爲基準，（二）以單純的現象爲對象，這種傾向的發展就成爲實驗美學派。它和上述純粹心理學的美學派不相同的地方，就是不注重美感的意識的反省，只注重美的現象的認定；其用意是要由一些單純的美的現象去考察美的基本的特性。如他們實驗正方形美呢還是長方形美，或者紅色美呢還是青色美？而結果似乎是他們自己的說法也是各個不同，難得統一的定論（註六）。因爲實驗美學雖然自認爲運用科學的方法，但是眞正的科學方法是決定於對象，現在成爲對象的美的現象，如實驗美學所暗示，是意識之外的東西，而決定這美不美的標準又全憑意識，在這裏是方法與對象的乖離，這是一。若謂美的現象不是意識之外的東西，而是意識之內的東西，那麽它將是形而上學的美學或純粹心理學的美學所說的那樣的東西，因此他們解釋所認定的美的現象之所以爲美，不是追隨形而上學的美學，便是追隨純粹心理學的美學，這是二。因此實驗美學的方法，卽以方法而論，本身便是不正確的。

因爲心理學的美學，在批判形而上學的美學方法上是對的，而自己所採取的美學途徑仍是錯的，於是結果還是和形而上學的美學相差不多。純粹心理學的美學理論，沒有實際經驗或現實事物爲根據是和形而上學的美學完全一樣；實驗美學則根本沒有理論；卽所認定的美的現象，事實上也未必是美的現象，因爲毫無限制條件的絕對美的現象，世間是不會存在的。

客觀的美學之途徑

第三是客觀的美學。所謂客觀的美學，原是對主觀的心理學的美學而言的。因爲心理學的美學，其中如純粹心理學的美學固不用說，卽實驗美學，也是以主觀的心理狀態爲考察美的基準，也就是主觀的。至於形而上學的美學，除美的觀念之說有客觀的契機而外，全體說來也是主觀的。而客觀的美學派則和前二者相反，不是從心理狀態或以心理狀態爲基準來考察美，而是從藝術來考察美。他們承認藝術是美的具現者，是通過人們意識而創造的客觀的美的事物；而且就其當作美學的對象來說，是較之實驗美學派所認定的美的現象更有普遍妥當性；又就其考察美的基準來說，也不是如實驗美學一樣是純主觀的。

不過以藝術爲對象的藝術理論是遠在美學之先，無論亞里士多德的「詩學」也好，或公孫尼子的「樂記」也好，形式上雖是以某種藝術爲中心，實則包括多種藝術，而「樂記」則

可以說是涉及到美學全領域。可是現在所說的客觀的美學，就其當作美學來說，則是因爲從來的美學對於藝術都不能作適切的解釋，有如菲德勒（Fiedler）所說：從來美學的「美的原理，就是要用於藝術品的積極的評價上，也只是成爲對於藝術品本身毫無說服力的評價，這是我們在各方面不得不如此相信的」。這確是從來的美學的致命弱點，於是美學也就不得不轉換了一個方向而從藝術的研究入手。

但是從藝術去考察美，而且只以藝術爲對象，於是按一般說法應當是稱爲藝術學，如泰納（Taine）稱之爲藝術哲學，格羅塞稱之爲藝術科學。他們對於從來的主觀的美學表示失望，奮然要用藝術哲學或藝術科學取而代之，餘風所及，以致今日一般從事藝術工作的人，大都否認美學的存在意義，我們現在稱之爲客觀的美學，也許是他們所難同意的。但他們的以藝術爲對象的研究，在於探求藝術及其發展的一般法則，便不得不涉及，並且也曾涉及藝術以外的美學領域，如所謂藝術衝動等。因此還可以稱之爲美學。

然而以藝術品爲對象的研究，在這裏可以借格羅塞的話來說，大致是有兩種形式：一是個人的形式，也就是心理學的形式，這是過去大多數的研究者所採用的；二是社會的形式，或者說社會學的形式，這是格羅塞的主要的途徑。可是藝術又是品類不齊，變化萬端，對於這些對象，他們有些是接受了所謂科學方法，按着它的民族，時代等社會的條件，來作比較

分析的研究，以求其相同和相異，這是從社會研究藝術的基本形式：即可以稱之爲社會學的美學。也有些人單就原始民族的藝術來考察，偏重於論究藝術的原始形式，基本性質，這就是所謂人種學的美學；還有些人從原始藝術更進而推究藝術的發生和發展，及所謂藝術衝動或人類乃至動物的美感的發達，這是所謂進化論的美學。我們也照前例，對於客觀的美學這三方面逐一予以說明吧！

社會學的美學是從社會的觀點來考察藝術的屬性條件，主要的人物可以舉出泰納。他在所著「藝術哲學」一書裏曾說：「從來的美學　先下個美的定義　譬如說美是精神的理想的表現，或者說美是不可見的東西的表現，美是人們的熱情的表現，然後像從法典的條文出發一樣，從這個定義出發，來合併，否定，告戒或者指導……而我自己的惟一的任務，便是把事實提供給大家，把那事實如何產生提示給大家。我努力於所追求的真理，一切精神科學所採用的近代方法，不外是把人類的作品，特別是藝術的作品，有究明其性質，探求其原因的必要——當作事實及產物去考察，毫無超乎這以上的東西。」在這些簡單的話裏，泰納已明白扼要地說出了社會學的美學的方法。所以他根據這種方法而斷定：「要理解一件藝術品，一個藝術家或一羣藝術家，不得不正確地記取它們所屬的時代的精神風俗的總體，這裏有最後的解釋，有決定其他的第一原因。」最後他認爲藝術有三個構成的要素，便是人種，氣候

及時代。大致和泰納同傾向的有赫德爾（Herder）及居友（Guyau）等人。

社會學的美學派，無論泰納也好，居友也好，他們的從社會學的見地去考察藝術，至多只能是藝術研究，不能是美學；換句話說，只是藝術的屬性條件的考察，而不是藝術的本質的考察。如泰納的所謂「時代的精神風俗的總體」，是不是有這種藝術的「決定的第一原因」？我們的答覆是否定的。他的所謂藝術的構成的三要素，格羅塞便曾反駁過。因爲人種氣候等，雖不是對於藝術毫無影響，却决不是構成藝術的要素。因此如泰納，居友等的從社會學的見地研究藝術以求把握美的本質，不能不說是失敗了。

人類學的美學，認爲藝術的本質和人類審美的動機，在原始民族的藝術裏應該更顯著地表現出來，所以對於藝術要作人種學的研究，代表的人物有格羅塞。他在有名的「藝術的起源」一書裏曾批評舊美學的必然沒落，強調包括藝術史和藝術哲學的藝術科學。他說「藝術科學的主要目的，也不是爲了應用，而是爲了支配藝術生命和發展的法則的知識」。不過他又認爲「現在的藝術科學，還不能解决它的最困難的問題，如果我們有能獲得文明民族的藝術的科學知識的一天，那一定要在我們能夠明瞭野蠻民族的藝術的性質和情狀之後，這正等於在能夠解决高等的算學問題之前，我們必須先學會九九乘法表一樣。所以藝術科學的首要而最迫切的任務，乃是對於原始民族的原始藝術的研究。爲便於達到這個目的起見，藝術科

學的研究，不應該求助於歷史或史前時代的研究，而應該從人種學入手」。在這樣的方法論的前提之下，他研究了許多原始民族的藝術，著了那本「藝術的起源」，關於藝術的屬性條件，尤其是和生產樣式的密切關係，有非常正確的見解。和格羅塞大致傾向相同的有赫爾恩（Hirn）摩宰克（Mosgerik）等，蒲勒哈諾夫（Plekhanov）大致也是如此。

不過如格羅塞．赫爾恩的藝術研究，雖然不能說是失敗的，也只是限於藝術的屬性條件的解明，還不是藝術的本質的考察，即各原始民族的藝術何以是藝術？他們並沒有注意，只是常識地認定那些是藝術，一切都是同樣性格的，同等價值的藝術，在這裏有他們方法上的問題。倘若藝術的所以為藝術沒有法子知道，當作美學理論便難說是正確的。試看格羅塞遇到這樣的問題時，他還是要用形而上學的美學理論，如「藝術的起源」一書的結論中有云：「藝術的原始形式，有時看去好像是怪異而不像藝術的，但一經我們深切考察，便可以看出它們也是依照那主宰著藝術的最高創作的同樣法則製成的。不但澳洲人和挨斯基摩人所用的節奏，對稱，對比，最高點，以及調和等基本的大原理，和典雅人和佛羅倫斯人所用的完全相同……。」他所說的基本大原理，果然是基本大原理嗎？如上所述，又如格羅塞自己所指摘，形而上學的美學是錯誤的，而這些形而上學的美學所提出的美的原理之類，又為格羅塞所承認，而且當作他判斷藝術的所以為藝術的根據，這是矛盾的。

至於進化論的美學，也是在許多地方和人種學的美學相同的。如對於藝術的發生形態和發展狀況的特別注意，兩者便是一樣，而且結論也大概一致。不過人種學的美學對於人類和藝術活動是偏重社會的考察，而進化論的美學則是偏重個人的考察，偏重所謂藝術衝動的考察，在這一點上它是和心理學的美學接近的。被稱爲進化論的美學的正宗之阿林（Allen），便是祖述達爾文（Darwin）的學說，解明動物和人類的美感都是漸次發達的。同傾向的研究者尚有斯賓塞（Spencer）格羅斯（Cross）等。但他們的這種研究成果毫無，而在美學史上的影響也較小。因爲進化論的美學，除了分有社會學的美學及人種學的美學之缺點外，且以其偏重於意識活動的考察，又不免有心理學的美學之缺點。

要之由藝術的研究去把握美的本質的客觀的美學，較之形而上學的美學及心理學的美學，在方法上誠然是較客觀的；但是藝術既是通過人們的意識而創造的，所以客觀的美學便不得不作進一步的追求，而到達了，也只到達了所謂藝術衝動，於是客觀的美學也就陷落在主觀的美學的同樣的陷穽裏，這就是單以藝術爲研究對象的致命弱點。

新美學的途徑

對於舊美學各派的美學方法中第一點，從怎樣的途徑去把握美的本質的問題，我已作了一個廣泛而簡單的檢討，知道他們的方法，或者由主觀意識去考察美，或者只由藝術去考察美，但是藝術的美是憑藉主觀意識所創造的，而主觀意識的

美感又是客觀存在的美的反應，所以結果都是失敗了。

那麼新美學的途徑應當怎麼樣呢？

我認爲美在於客觀的現實事物，現實事物的美是美感的根源，也是藝術美的根源，因此正確的美學的途徑是由現實事物去考察美，去把握美的本質。

認爲美在於客觀的現實事物，也是過去一部分哲學家所主張過，法國唯物論大家荷爾巴哈（Holbach）便曾說：「如果我們不把美這個字連結於某些以一特殊方法而接觸我們感官的事物，及把這種資質舉以相屬於我們的事物，那麼美這個字給我們表示了什麼呢？」這不是顯然主張美是在於客觀現實事物嗎？

美既在於客觀事物，那麼由客觀事物入手便是美學的唯一正確的途徑。

（註一）「感性學」原名Aesthetik，Aesthetics一詞即由此而來。Aesthetics今人有譯之爲美學者，而其實源出於希臘文Aisthetikos，義爲「感性學」或「感覺之學」，意譯爲審美學尚說得過去，若譯爲美學則失其原義了。

（註二）「心理學的美學」這名詞主要是就其心理實驗的研究方法而言，若就其根抵思想而與「形而上學的美學」來對照地說，則可稱之爲「經驗論的美學」。

（註三）請參看第三章第三節。
（註四）請參看第二章第二節。
（註五）請參看第三章第一節。
（註六）請參看第二章第二節。

第二節 美學的領域

美學的途徑與其領域

美學的領域和美學的途徑原是互相關聯着的，所以在上一節裏考察美學的途徑時，早已涉及了美學的領域；而現在考察美學的領域，自不免有些地方要重複或者有些地方得簡略。

怎樣設定美學的領域？也是美學方法中非常重要的一點，它的重要性並不亞于上述的第一點，或者更甚於第一點。因為惟有正確地明白了美學的領域，然後才能正確地擇取美學的途徑。不過一切學問的獨特的領域，往往不是在它的萌芽時期便能確定，而是隨着這學問的發展，完成，方能確定的，美學也是如此。因此就美學的史的發展看來，我們先考察美學的途徑，而後考察美學的領域，也有便利之點。

美學的領域和美學的途徑，事實上是分不開的，那裏是美學的途徑，那裏便有美學的領域。而由怎樣擇取美學的途徑之點看來，也就可以知道是怎樣設定美學的領域。如邦格騰的從感覺入手去把握美，他的美學的領域便是感覺，而且局限於感覺。試看他在「感性學」一書裏所述他美學思想的三要點：一是怎樣的感覺的認識是美的呢？二是如何排列這感覺的認識才是美的呢？三是美的而且是美的地排列着的感覺的認識如何表現才是美的呢？這三點是他美學思想的主要內容，也就是他認為感覺是美學的領域。反之如格羅塞的從藝術入手去把握美——假如把他的研究當作一種美學來看的話——當然藝術是他的美學的領域。可是邦格騰的以感覺為美學的領域，而且將美學的領域局限於感覺，格羅塞的研究以藝術為對象，又僅僅以藝術為對象，在這裏不能不說有他們美學思想的錯誤或不完全的根源。

美的客觀存在與美學的領域

我在第一節裏曾說：由客觀的現實事物入手，是美學的最正確的途徑。也就是說，美學的途徑不能由主觀意識的美感入手，也不能由藝術入手，這是不是說，美學的領域只限於客觀存在的美，而不包括美感和藝術呢？不是的！誠然我認為美的現象不是單純的主觀意識作用的產物，而美的根源是在於客觀現實。那麼美學原是由美的現象去把握美的本質的，則客觀現實的美便是美學的固有的領域，那是毫無問題的。

但是美學的領域是不能只限於客觀現實的美的。前人曾說：「能夠成爲我的對象的，只不過是我的存在中某種力量的證明，所以對象的對於我，只是我的存在中的一種力量、用自成爲一種主觀能力的方法，方能存在的。也因之對象的意義對於我，只能擴張到我的心所能到達的範圍。」所以美學的領域，若只限於客觀現實的美，而不顧及客觀現實的美和主觀意識的相互關係，那麼美學幾乎是不可能的。過去的機械唯物論者往往將意識視同自然現象，也將美學限於對客觀現實的考察，所以他們的出發點雖是對的，而他們也未能正確地建立美學。一切學問都是根據着人們的認識，而美學既是一種學問，也就要根據着人們對於客觀的美的認識，根據着一般所說的美感，這也是不成問題的。不過我們這裏雖說美學須根據美感，却並不是說決定事物的美的標準不是客觀的東西，只是主觀的美感，不是的。我們說美學須根據美感，這就是說，美學既是一種學問，一種認識，便不得不受主觀意識的制約，那麼它的反映客觀現實的美究竟有多少正確性，也不得不是我們要考察的。因此美學的領域，也不能只限於客觀現實的美，而不包括美感。

而且美學的發生，發展，不用說是由於我們對於美的存在的關心。至於我們的對於美的存在的關心，事實上並不是單純地因爲美的存在是美的存在，而且因爲美的存在能爲我們所認識，能引起我們的美感。美感是一種事物對於主觀精神的滿足，即一般所說的美感的愉快

（註一）。這種滿足的愉快是人們生活中的一種修養，同時也是一種享受，因此我們要了解美的存在，更要了解美的認識——美感。試看美學史的發展，多數美學家都從美感入手，而且只以美感爲美學的全領域，便正是反映着這種要求，所以美學的領域不能只是客觀存在的美，而不包含美感。

美的認識與美學的領域

反之美的認識——美感，既是包括於美學的領域內，那麼美學的領域爲什麼又不能只限於美感呢？既是「能成爲我的對象的只不過是我的存在中某一種力量的證明」，而「對於非音樂的耳，最美的音樂，也不能有任何感覺，而不能成爲對象」。於是離開美感是不是有美的存在便成爲問題了，則離開美感的客觀現實的美，當然不能成爲美學的領域，而美學的領域實只能限於美感了。

這種說法，申而言之，便是只承認美在於主觀意識，而不在於客觀現實，原是一切主觀的美學派的老調子，它的錯誤我們不用重述；可是對於說者所引的話，顯然是斷章取義的曲解，却不得不補充地說明幾句。

因爲對象固然只是主觀意識所能把握的東西，也就是「心所能到達的範圍」，却不一定是主觀的東西，所以只能由此論斷美學的領域須包括美感，而不能由此論斷美學的領域只限於美感。如上所述，只由美感決不能把握美的本質，而且不由客觀現實的美也不能正確地理

解美感，故美學的領域若只限於美感，勢非重蹈邦格曦等的覆轍不可。

原來美的存在和美的認識，兩者的性質是不同的，一是屬於客觀的現實，而另一是屬於主觀的能力；但是在美學上是不能分開的。不遷美的經驗既無從接觸美的存在，而不由美的存在也無從正確地理解美的認識——美感。因此美的存在和美的認識，同時是美學的領域，這是可以不用懷疑的了。可是美學的領域是不是只限於美的存在和美的認識呢？關於這點，我以爲是不難解答的。

因爲人類的認識固然是存在的反映，但決不是機械的反映。單純的機械的反映，是感性階段的認識，而人類的認識早已發展到了悟性階段的認識，理性階段的認識。這種智性（註二）的認識，便不是對存在的單純的機械的反映，而是能動的辯證的反映。智性的認識，固然有抽象的概念的認識，也有具象的概念的認識。美的認識便是以這樣具象的概念的認識爲基礎的（註三）。它一方面是對於存在的反映，另一方面又是對於個別存在在意識中的改造。這種對於個別存在的在意識中的改造，換句話說就是一般所謂意識的創造。因此我們可以說人類的美的認識同時就是美的創造；不僅是意識中的創造，還要發展成爲客觀的美的創造。這客觀的美的創造，便是藝術。於是美的認識既包括於美學的領域，而由美的認識發展所到達的美的創造，自也不得不包括於美學的領域。

藝術品原是一種美的客觀存在，雖然一般地說，藝術的美並不等於客觀現實的美；而當作文化資材來說，藝術却不能不說是一種客觀事物，藝術的美也就不能不說是一種客觀的美。美學既是關於美的全領域的學問，便應當處理藝術的問題。

藝術與美學的領域

藝術原是不能和美無關的，眞正的藝術一定能引起美感，大概和美的現實所能引起的美感是同樣的。這事實是誰都經驗過，而這事實便可以證明眞正的藝術一定是美的。藝術既是美的，藝術的問題也就不得不包括在美學的領域之內。

藝術縱須包括於美學的領域之內，可是美學的領域爲什麽不能只限於藝術呢？過去的所謂客觀的美學者如泰納等，往往只以藝術爲對象來建立藝術哲學，也便是將美的存在及美的認識排除於他們的研究之外，這種傾向爲什麽是不對的呢？很顯然的，單獨地處理藝術諸問題，固可以成爲有獨自性的學問，而認爲美學只以藝術爲對象，不但不能正確地建立美學，而且不能完全地理解藝術。如上所述，藝術的美雖不同於現實的美，而藝術的美又根據於現實的美，藝術的美不能和現實的美完全分離而獨立地存在的。同樣藝術的美是人們的美的創造，這美的創造則是根據人們的美的認識。惟其能認識美然後能創造美。前人的名言有云：「動物只能在其所屬的種的尺度，適應其要求而形成；相反地，人則能夠按照各種種的尺度

而生產，而且能夠利用任何對象內在的尺度；因之人按照美的法則也同樣形成了美」。藝術的美便是這樣形成的美。它是直接地根源於美的認識，而間接地根源於對象的美的法則。我國畫論中有所謂「外師造化，中法心源」，便正是巧妙地說明了這點。也就是若沒有美的存在和美的認識，根本便沒有藝術。所以美學的領域雖不得不包括藝術，却不能只限於藝術。美學的領域若將美的存在和美的認識排除而只限於藝術，勢必不能解說藝術的美，不能建立眞正的美學。

美學的全領域及其相互關係

由上所述，我們可以知道，美學的全領域是包括美的存在，美的認識和美的創造；也就是包括美，美感和藝術。而過去的許多美學家，或者只是以美感當作美學的全領域，或者只是以藝術當作美學的全領域，顯然是錯誤的。但是這並不是說過去的美學家沒有人注意到美學全領域的這三方面，不是的，確也有些美學家注意到了，只是關於這三者的相互關係，又因爲對於美的根源的看法不同，而有不同的說法。第一是認爲美的根源在於觀念之說者，則認爲先有精神中的美，由此反映而有實現事物的美，再由客觀事物的摹寫而有藝術的美，如柏拉圖之說便是如此。第二是認爲美的根源在於感情之說者，以爲外物的美與藝術的美同爲感情的移入。卽由感情的美產生外物的美和藝術的美，如里蒲士（Lipps）之說便是如此。

這就是說，第一說是認爲美學全領域各部分的相互關係，是由美感到現實美再到藝術美；第二說是認爲由美感到現實美，也由美感到藝術美。這是舊美學中注意到美學全領域這三方面者的主要意見。

但是以上的那兩種說法我們認爲是不對的。第一說的認爲美的根源在於觀念，它的錯誤是我們在第一節裏指摘過的，卽事實上是美的觀念根源於現實，而不是美的現實根源於觀念。所以它的認爲由精神的美到現實的美，由美感到美的存在是完全顚倒了的。卽所謂由現實的美到藝術的美，大致說來這方向是不錯的，藝術誠然是現實的摹寫。不過倘若認爲藝術的美是直接地由於現實的美的摹寫，好像印刷品是雕板的摹寫一樣，卽是完全錯誤的。因爲一則這種直接的摹寫，幾乎是不可能的。藝術原是人爲的東西，便要滲透人們的意識作用；惟有滲透人們的意識作用，藝術的摹寫才有可能。二則卽算藝術家非常客觀地忠實地摹寫外物，儘可能排除主觀意識的作用，那麼藝術的美必定是如柏拉圖所說，較之現實的美爲低的，然而事實證明眞正藝術的美是較之現實的美爲高。因此柏拉圖式的美學領域三者的相互關係是不正確的。

第二說的認爲美的根源在於感情，也是第一節裏我們指摘過的，卽美的感情的發生必須根源於客觀的美的刺激，而不是客觀的美根源於美的感情。所以它的認爲由美感到外物的美

是顯然錯誤的。而且它又把藝術的美和現實的美，二者看成分道揚鑣，各別並立的東西，也就是否認藝術是現實的摹寫，藝術的美不根源於現實，這不用說是荒謬的見解。因爲藝術的內容都是自現實中摹寫來的，是不容否認的事實。至於有些藝術如所謂純粹音樂等看去好像和現實沒有關係，而實際上依然是和現實存在有關係的，只是其間的關係是不太明顯而已。因此認爲現實美和藝術美同樣是意識的所產，以美感爲美的存在及美的創造的基礎，不用說也是錯誤的。

那麼美學領域各方面的相互關係究竟怎樣呢？

我們在最先便曾說過，美的存在是美學領域的其他二者的基礎。因爲美的存在也和其他的存在一樣，雖是離開我們的意識而獨立的客觀存在，然而是可以爲我們的意識所把握的。因爲對於美的存在的能夠認識，而發生美感，所以美感是由客觀的美的存在所引起的。這就是說，美感的基礎是美的存在。至於藝術則是通過主觀的認識而對於客觀現實的摹寫。它是客觀現實的摹寫，可是得通過作者的意識作用。正因爲通過作者的意識作用，現實的美得以加強而更美，所以藝術的美正如我們平時所了解的一樣，是較之現實的美而更美（註四）。

總之，美學全領域的三方面，美的存在，美的認識和美的創造，三者的相互關係，第一是美的存在——客觀的美，第二是美的認識——美感，第三是美的創造——藝術。美的存在

是美學全領域中最基礎的東西，惟有先理解美的存在然後才能理解美的認識，然後才能理解美的創造。第一節裏所說要把握美的本質須從現實的美入手，原因也在這裏。

只有正確地設定了說美學全領域及其相互關係，然後才能建立正確的美學。

（註一）請參看第三章第三節。

（註二）我所謂智性係對感性而言，包括悟性和理性。

（註三）請參看第三章第二節。

（註四）請參看第四章第二節。

第三節　美學的性格

美學的途徑及其領域性格

一門學問有它獨自的性格，美學也應當是這樣，但美學的性格究竟如何呢？這是我們現在要考察的。

所謂學問的性格，就是這門學問的所以獨立自存而和其他的學問不同的特點。學問的性格也可以說是決定於方法和對象的，然而學問性格的構成，又不能不說是學

問方法中的一個要點。一門學問若沒有它獨立自存的特性，不是這學問不能成立，便是它方法的錯誤。

關於美學的性格，過去許多人曾論及過。大致說來，舊美學中的形而上學的美學派，主張美學是規範之學。若是根據莫伊曼（Meumanu）的話來說，美學原是研究事物怎樣才是美和怎樣才是醜。我們對於事物的美醜決不能一視同等，毫無軒輕，而是要予以評價，分別高低。說到事物的美醜的評價，便須有一個究極的規範。即以美的規範爲標準，乃能實行評價，所以美學是一種規範之學。於是形而上學的美學者確曾設定許多美的規範，如均衡，調和，變化的統一等。

相反的，在舊美學中的所謂客觀的美學派，則主張美學只是說明之學，我們在上面所引泰納的話便是一個好例。他說：「我自己的惟一的任務，便是把事實提供給大家，把那事實如何產生提示給大家。我努力於所追求的眞理，一切精神科學所採用的近代方法，不外是把人類的作品，特別是藝術的作品，有究明其性質，探求其原因的必要。把它當做事實及產物去考察，毫無超乎這以上的東西」。也就是說，美學是僅僅說明事實，不須要評價，也不須要規範。

這是舊美學的兩種主要傾向，心理學的美學之中，純粹心理學的美學則接近於前者，而

實驗美學約同於後者。

關於學問的分為說明之學和規範之學，這種分法本身便成問題。事實上沒有一種學問可以說是單純的說明之學，也沒有一種學問是單純的規範之學。因為一切學問都應當是由事實以去把握法則，所謂規範又應當是根據這事實的法則而設定的，離開事實的法則便無所謂規範。惟事實的法則，在把它當作純粹的客觀存在來說明，或把它當作和人類的關係來說明，其間雖稍有不同之處，但人們的學問，無論如何也不能不把事實的法則聯繫到它和人類的關係來說明。卽以自然科學來說，也不能單是說明之學，植物學不能不說到各種植物和人的關係，動物學也不能不說到各種動物和人的關係，它們是如何有益有害，如何培植飼養，都是利用事物的法則來作各種植物和動物的評價。而這些法則就是一些規範。「美學及一般藝術學」的著者竇梭（Desoir）便曾說，在美學上，一切的說明，同時都可以為一種規範。這意見是非常之對的。人們要把握着事物的法則，同時也要由這事物的法則來改造事物。正如我們在上面所引用的名言：「人能夠按照各種種的尺度而生產，而且能夠利用任何內在的尺度；因之，人按照美的法則，也同樣形成了美」。因此所謂美學是說明之學或規範之學的說法，簡直是無意義的，美學是說明之學，同時也是規範之學。

但是美學的性格應如何去考察呢？

要理解美學的性格，最好是將它和其他相關的學問來比較一下。和美學相關非常密切的學問，根據上面所述的來看，很顯然是有三種：第一是藝術學，第二是心理學，第三是一般哲學。

藝術學與美學的關係

首先我們來考察藝術學和美學的關係吧！如上所述，泰納及格羅塞嚴格地批判了舊美學的矛盾和無力，要以藝術哲學或藝術科學來代替它，而至今許多藝術家及藝術理論家又都認爲美學的命運已經壽終正寢了。但是僅以藝術爲對象的藝術學，不管是如泰納所謂藝術哲學或格羅塞所謂藝術科學，尚不能完全解決藝術上可能發生的問題。如藝術的本質，藝術的評價之類基本問題，在單以藝術爲對象的藝術學便不能完全解決，這是我們在上面說過了的。藝術是創造美的，這是一般藝術學者不能正面地否認的。藝術既是創造美的，那麼藝術的美的根源是在那裏呢？很顯然是在於現實，於是現實中也就應當有美。而且藝術的美的創造，另一方面還不得不通過意識作用，不得不是認識的表現，也就不得不關聯着美感的問題。所以要研究藝術的美，就不容忽視現實中美的存在的問題，和人們意識中的美感的問題。可是僅僅以藝術爲對象的學問，無論其就當代作品比較分析的研究，或就原始藝術作社會現象的考察，無論其稱爲藝術哲學或藝術科學，都是不能達到現實的美及美感的領域的。就這一點來說，藝術學不但不能代替美學，而且它自

身便要有解決現實的美及美感諸問題的學問爲它的基礎。

當然，我們這樣說，並不是否認藝術學的獨自性。藝術學不用說是可以成立的。所謂藝術學，簡單地說，是研究藝術的屬性條件及其他一般問題的，而研究藝術創作過程的創作論，研究藝術鑑賞及批評的鑑賞論及批評論等，都包括於藝術學。但是藝術學本身既不能獨自解決成爲藝術諸問題中最重要的藝術美的問題，却要由包括美的存在和美的認識之美學來予以解決。因此藝術學雖然是研究藝術美，而美學也研究藝術美，這是藝術學和美學相同的，然而美學尚研究現實的美和美感，這現實的美和美感則是藝術的美的根源，所以美學是不同於藝術學，而且是藝術學的基礎。沒有美學便沒有完全的藝術學，泰納及格羅的藝術學可以證明。

藝術學和美學的關係，好像內切的兩個圓，藝術學是內切於美學的。

心理學與美學的關係

其次我們來考察心理學和美學的關係。心理學和美學的關係之密切，由所謂心學理的美學這一名詞看來也可以知道。事實上心理學的美學，是用心理學的方法，在心理學的基礎上來研究美學的。卽藝術學起來以後，還有許多學者是用心理學的方法，在心理學的基礎上來研究藝術，故有所謂「建築心理學」，「繪畫心理學」，「文藝心理學」等著作問世。總之，這樣的美學或藝術學，已經是心理學的一

部分，或者是它的附庸了。

當然美學要包括美感的問題，美感本是一種意識活動；所謂心理學又是以意識活動爲對象的科學，於是美學也就不得不關聯着心理學，這是毫無問題的。可是在今日心理學尙在幼稚的時代，心理學本身的方法和途徑也在摸索之中，它本身的性格也還也模糊的，故心理學的研究，大有趨於生理學化的傾向。心理學的美學派既是把美學的基礎置之於心理學上，於是這樣的美學也不得不隨心理學而日趨於生理學化，如以筋肉運動等等來解釋美，便是這種傾向的表現（註一）。於是心理美尙是不能解決美感的問題，至少今日的心理學是如此。當然我不是說美感不是一種心理現象，這心理現象是不關乎生理的。不是的，任何意識作用——心理現象都關係着生理，但是這心理現象的所以爲心理現象尙有其特點。卽以美感來說，美感的和快感不同，是過去許多美學家都主張過的，現在且不管過去那些美學家對於這不同之點如何說，我們認爲凡屬於生理的快適卽爲快感，而美感則是屬於精神的快適。因此單由生理現象只能解釋快感，而不能解釋美感，這是我們可以斷言的。

不過今日的心理學的不能解釋美感的問題，不僅由於心理學的方法和途徑的錯誤，也由於對於美的不理解。美感是由客觀的美所引起的，客觀的美是美感的根源，美是什麼既不能理解，美感是什麼也便不容易理解，這是必然的。因此要理解美感當然要有關於一般心理現

象的知識，同樣也還要理解美。只以今日的心理學既不容易理解美感，而要由此來解釋美更是徒勞的。

總之心理學和美學的關係則在於美感。美學雖在美感上和心理學相關，但美學尙是美學，心理學尙是心理學，美學和心理學是同等併列的，好像兩個圓在美感上相交。

一　哲學和美學的關係

最後要考察的是哲學和美學的關係。哲學和美學的關係是怎樣的呢？在形而上學的美學者，原來認爲美學是哲學的一部份，或者說是哲學的一分枝，而心理學的美學者及藝術學者却一致反對此說。心理學的美學者及藝術學者，認爲形而上學的美學者大都是根據自己心中的一種形而上學的哲學體系，演繹出一些美學的理論，是不對的。如我們上面曾引用的格羅塞的話：「狹義的藝術哲學的種種嘗試，向來差不多都是希圖和某種思辨的哲學系統直接聯結的。那些嘗試，一時固然隨着哲學，多少得了些承認，但是過了不久，就又和哲學一同沒落了。我們并不想在這裏判斷那些思辨的東西的一種價值，如果我們以嚴格的科學標準來評價它們，我們不得不承認它們遇到那樣的命運是活該的。」格羅塞的批評形而上學的美學的這些話，我認爲是對的，我也「承認它們遇到那樣的命運是活該的」。但是美學果然是不應該和一種哲學系統聯結的嗎？却又未必。

固然格羅塞認爲藝術哲學——美學，是不應該和哲學系統直接聯結的，因此他的藝術科

學是直接從藝術入手。可是也正因此，他的藝術科學，雖然他自己認爲須包括藝術哲學——美學，事實上並沒有達到這個目的，而且是不可能達到這個目的的。同樣心理學的美學者如茀徐納的反對形而上學的美學也是對的，可是他們自己的方法又並不對。

我認爲形而上學的美學的必須遇到沒落的命運，原不在於它的希圖和某種哲學系統直接聯結，而是在於它和形而上學的哲學系統直接聯結。形而上學的哲學系統都已沒落了，所以和形而上學的哲學系統聯結的形而上學的美學是必須沒落的，而今各種形而上學的美學也已逐漸沒落了。但是形而上學的哲學系統的沒落，並不是一切哲學系統的必須沒落；形而上學的美學的沒落，也不是一切美學的必須沒落。哲學至今依然存在，而且必須存在；同樣美學也是如上所述必須存在的。那麼過去心理學的美學者及藝術學者的反對美學和形而上學的「思辨的哲學系統直接聯結」，其理由雖是正確的，卻不能卽認爲反對美學和一般的哲學系統直接聯結，其理由也是正確的。

美學應否和哲學聯結呢？老實說，一切學問都得和哲學思想聯結的，不管是有意地或無意地。所謂哲學思想，就一方面說，它是其他各種學問的總括，是各種知識的最後的歸趨；換句話說，哲學思想是其他學問所歸納的。而就另方面說，哲學思想又是其他各種學問的指導的學問，是各種理論的最高的理論；換句話說，哲學思想是可以演繹於其他學問的領域

的。由於正確的哲學思想是最高的原理，是有指導其他學問的力量，所以正確的世界觀，同時就是正確的方法論，因此一切學問不是不能和哲學系統聯結，而且還不得不和某種哲學系統，或隱或顯間接直接地聯結。美學也是如此，它也不得不和某種哲學系統，有或隱或顯間接直接的聯結。心理學的美學雖反對形而上學的美學和形而上學的哲學思想聯結，而它自己的認爲美在於主觀意識，不在於客觀事物，便是受了經驗論的觀念論的影響，是和經驗論的觀念論聯結的。

至於美學應否和哲學思想直接聯結呢？關於這個問題的解答，我們便要了解美學和哲學的任務。哲學是怎樣的學問呢？我們知道，哲學是關於存在和認識的發展的法則之學，在認識客觀存在之上，並求改造客觀存在。而美學呢？根據上面所述我們也可以概括地答覆，美學是關於美的存在和美的認識的發展的法則之學，在認識美的存在之上，並求改造美的存在，而創造藝術。因此美學其實就是一種哲學，就是美的哲學，是哲學的一部分，一分枝。這樣說來，美學不但是可以和哲學系統直接聯結，而且必須和哲學系統直接聯結的。不知道一般的存在和認識的關係及其發展的法則，也就不知道美的存在和美的認識及其發展的法則。哲學和美學的關係，若用上面的譬喻來說，也好像兩個內切圓，可是這次是美學內切於哲學的。

因此我們知道，美學的性格，其第一特點，我們在這裏雖未特別說明，但是很顯然的，它是以美的領域爲對象，而和一般自然科學或社會科學不同的。第二個特點，即它是以美的全領域爲對象，也和藝術學和心理學是不同的。第三個特點，即它是關於美的存在和美的認識的關係及其發展的法則之學，故其本質是哲學的，是以哲學爲基礎的，但僅是哲學的一部分，或者說是哲學的一分枝，是次於哲學的。

美感和藝術的關係及其發展法則之學

（註一）請參看第三章第一節。

第二章　美　論

現在我們便要進入到美學的本論，首先便要考察美是什麼？

關於美是什麼的問題，當然我們能直接了當的答復是最好也沒有的、然而問題却不是這樣簡單，試看過去的美學家曾試行作了許多解答，而至今尚莫衷一是，儘能明白。也正因爲過去的美學家試行作了許多的解答，愈叫這問題陷于混亂，現在我們要論到美，似乎不得不對於他們的所論予以簡略的考察。

不過要考察舊美學中的美論，尚須明瞭一點，就是他們所論的究竟是不是我們所說的美，然後才能說到他們的美論是不是正確的。因爲一種理論的錯誤，往往也由於對象的不明瞭，假若對象錯誤，那麼所論的便自然不會正確。不幸得很，舊美學的大部分正是如此，他們往往不是論美，而實是論美感；卽他們對於美和美感混同不分，而且以美感爲美；認爲美是主觀的，不是客觀的，於是我們要考察舊美學的美論，首先便要考察它的「主觀的美」論。

第一節 舊美學「主觀的美」論的矛盾

「主觀的美」論與觀念論

我們認為美是客觀的，不是主觀的。對於這點，早在第一章已經說明了，然而過去主要的美學思潮，無論形而上學的美學或心理學的美學，都是和這相反，認為美是主觀的，而我們在第一章裏的說明原是非常簡單，所以對於他們的所論，還不得不來作一個比較詳細的檢討，究竟他們的論據怎樣，矛盾何在？

關於過去的有些哲學家和美學家的認為美是主觀的，其間原因當然很多，而就其主要的來說，有相關的兩點：

第一是，因為他們對於一切事物的考察，是脫離實踐而專從事於認識的反省，對於美的考察也是如此。形而上學的美學家大致是以其哲學思想為根據「由上而下」地說明美，心理學的美學大致又是以其經驗為根據「由下而上」地說明美；也就是兩者都是由主觀美感去考察美，而並不能超越美感去考察美。

第二是，因為他們只由主觀的美感去考察美，而不能超越美感去考察美，故他們不能明白自己所考察的只是在美感的領域之內，沒有突出美感的領域之外，也就不知道美和美感的不同，而將美和美感混淆起來，遂否認客觀的美。

總之舊美學的認爲美是主觀的，完全是因爲它所根源的哲學思想是觀念論。觀念論的哲學思想或者完全否認客觀存在，或者認爲客觀存在是根源於主觀意識，所以他們除了認爲美是主觀的之外，沒有其他的辦法。

在一般的哲學家中，我們隨便舉例來說吧，如英國經驗大師休謨（Hume）便認爲：「美並非事物本身的屬性，它祇存在於鑑賞者的心裏」，而在我國被稱爲儒家經典之一的「禮記」裏也說：「美惡皆在其心，」這兩句話都可以看作是說明美是主觀的。

可是休謨又曾這樣說：「美和醜——並非在於對象的性質，而完全屬於情操；但亦須承認在對象中有某種性質，其本性是宜於產生特殊的感情的」。在這後一句話裏，顯然可以看出休謨的關於美的意見是怎樣的矛盾。也就是說，他一方而認爲美不在對象之中，另一方面又認爲對象須含有產生美的感情的性質。含有產生美的感情——換句話說就是含有引起美感——的物的性質，如果不就是物的美的屬性又是什麼呢？這種物的屬性能引一種特殊感情，這特殊感情中有美，那麼美又當然不是感情，這樣推論下去，美終於要不知道是什麼吧？在這裏也正表示着休謨在哲學上是一個不可知論的。

「禮記」上那句話意義本來暧昧，它的所謂「美」，可能是指行爲的動名詞，也就是可能是指美感。關於這點，我們不妨以「莊子」來做旁證。「莊子」的齊物論中說：「毛嬙驪

姬，人之所美也；魚見之深入，鳥見之高飛，麋鹿見之決驟」，這就是說，「人之所美」，魚並不以爲美，鳥並不以爲美，麋鹿也並不以爲美。也就是所謂美不美，並沒有客觀的標準，所以無所謂美不美了。

但是就莊子的話看來，第一叫我們注意的，就是他所謂美並不是我們所說的美，而是美感；即「人之所美」，應當是美感的問題，不是直接的美的問題。若照莊子的說法，豈但人之所美不是魚鳥麋鹿之所美，就說同是人類，野蠻人之所美也還不是文明人之所美；就說是同樣程度的文明人，張三之所美不必就是李四之所美。然而這種美感的不同，並不能由此直接論斷美是沒有客觀的標準。

至於美學家們的認爲美是主觀的，更有種種煩難的說法，我們這裏且就幾個爲我們大家所熟知的人來考察一下吧！

弗徐納里蒲士的矛盾

首先我想說到弗徐納。弗徐納是所謂用近代科學方法研究美學的第一個人，他批判了從來形而上學的美學的演繹方法，而提倡心理學的美學的歸納方法。不過他在美學上的業績，只是使美學的基礎由形而上學的觀念論移到經驗論的觀念論而已。試看他所規定的關於美感的六個法則：第一是所謂美感域的法則，認爲美感的刺激須在一般感覺域以上，感受性不可過弱等；第二是所謂印象助成增進的法則，

認爲「一種刺激如和其他不相反的刺激結合，往往有意外的美的效果」，由這兩個法則看來，便很顯然知道他是以美感來規定美，而且是偏於以感覺規定美，也就是認爲美是主觀的。

不過蒂徐納的以美感來規定美，而且偏於以感覺來規定美是非常錯誤的，即由他自己的理論說起來也可以明白，一則是所謂「刺激在一般感覺域以上，感受性不可過弱」等，是一般感覺的條件，不是美感的特殊法則，因此既不能由此論證美感，更不能由此考察美。二則是所謂刺激一詞的含義，在這裏頗爲曖昧，因爲它是物的屬性條件對於我們感官、意識的作用，所以在這裏它可以是指客觀的物的屬性條件，也可以是指主觀的感官的感受。而他所說的「刺激如和其他不相反的刺激結合，往往有意外的美的效果」，若是當作感覺如和其他感覺結合有美的效果來看，那麼他的錯誤便和邦格騰的一樣，因爲感覺並不能把握美，美不在於感覺，是我們已經說過了的。若是當作物的屬性條件和其他不相反的物的屬性條件結合有美的效果來看，那麼美不能說是主觀的，而是客觀的了。他的這種矛盾，在其美感的六個法則之第三的變化的統一的法則，及第四的矛盾的法則中，更表現得明白。關於這點，我想在下面詳說。（註一）

其次我想說到里蒲士。里蒲士是感情移入說的大家，其中心論點雖然和蒂徐納的理論已

大不相同，而其淵源則在於茀徐納的理論。所謂感情移入說，如上所述，就是認爲客觀對象原無所謂美或不美，只因爲我們的感情移入到對象裏面去然後才覺得他是美。不用說感情移入說的論者認爲美的根源在於感情，美是主觀的；而里蒲士自然也是如此。

可是感情移入說者，不管怎樣詭辨，他們不得不碰到這樣的一個致命的難關，就是在鑑賞者是同樣的感情的時候，爲什麽認爲有些東西是美的，有些東西是不美的？爲什麽有些東西可以移入感情，有些東西又不可能移入感情？這不是單由主觀方面可以得到解釋的。於是感情移入說大家里蒲士，也不得不承認某種感情的發生，是根據着對象的某種刺激。就是認爲「我們會由物象外表的經驗而得着表情乃至表白某種生命的意義，不外依着對象的刺激生起了自己的感情，理會到自己生命的某種意義，卻更認做對象本來有這個感情生命」，同時他也承認對象須有一個美的條件，就是「變化的統一」。據他的說法，因爲人們的精神無論如何複雜，必受統一的法則的支配。對象若具備着變化的統一這個條件，便和人們的精神相符合，則其所以引起的精神活動，自然適合而有快感。

關於里蒲士的認爲美的對象須有變化的統一這個條件，我們下面再說。（註二）而他既認美的感情的發生須依着對象的特殊條件，也就是承認美感和對象的特殊屬性之間有有機的必然的關聯。卽是說，一定的美的感情的發生，是由於一定的對象的屬性。那麽這個能使人產

生美的感情的一定的對象的屬性，不就是客觀事物的美的屬性嗎？具備着這樣美的屬性的客觀事物，不就是美的事物嗎？因此里蒲士的認為美是主觀的，根本也是矛盾的。

康德克羅齊的矛盾

現在我想說到形而上學的美學家中的康德。康德以批判哲學的武器摧毀了獨斷哲學的牙城，所以按舊說似乎不應該稱他為形而上學的哲學家；但是不用說，他並不理解存在乃至認識的變化發展的，這是他和其他形而上學的哲學家完全相同的；尤其是在「判斷力批判」中，即美學思想中，充分地表現着形而上學的傾向。

康德也是由美感考察美，也將美和美感混同了，這在他的「判斷力批判」中大都是論美感，沒有論美，如他的所謂關於美的四原則，便很顯然可以看出來。（註三）

然而我們知道，他也認為「物亦必須具有適合心理機能的一個條件，才能使心感到美」。所以結果他還是和休謨，里蒲士等一樣，不得不承認使心感到美的物，須有一種適合心理機能的條件，這條件是引起美感的條件，自然可以看作是美的條件，那麼在這裏不一樣地暴露了康德認為美是主觀的這思想的矛盾嗎？原來批判哲學者的康德，只認為我們所知道的僅是屬於意識世界——主觀世界，而真正的客觀世界——事物本身的世界，是我們的意識所不能達到的，因此客觀事物的美不美，不是我們所能認識的，這樣說來，那麼康德的美學思想上

的矛盾，原是他整個哲學思想上的矛盾，他的所以成為不可知論者卽在於此。關於這點，我們在這裏也不能詳說。不過必須補說一點，就是他認為「美感判斷與名理判斷不同，在於名理判斷以普遍概念為基礎，美感判斷以個人的目前的感覺為基礎，所以前者是客觀的，而後者是主觀的」。由此我們又可以知道康德的意識世界是二重的。所謂客觀的名理判斷，是意識世界的外重的，而主觀的美感判斷，是意識世界的內重的。可是這二重世界的區別，就在於一是以概念——智性為基礎，一是以感覺——感性的基礎。然而由感性到智性中間沒有鴻溝，根本不是二重世界，是一個世界，所以將名理判斷和美感判斷認為有客觀的和主觀的之分，原是錯誤的。

此外我們還得說到意大利美學家克羅齊，克羅齊是形而上學的美學的最大殿軍，也是形式主義美學的極端發展者，如朱光潛在「文藝心理學」一書裏所說，他的「全部美學都是從藝術卽直覺一個定義推演出來的；」認為「藝術就是情感表現於意象。情感與意象相遇，一方面它自己得表現，一方面也獻予生命和形式給意象，於是情趣意象融化為一體，這種融化，就是所謂心靈綜合。直覺，想像，表現，創造，藝術以及美，都是一件事，都是這種心靈綜合的別名，它們中間並無若何區別。」在這裏也可以看出克羅齊也是把美認為是主觀的。

可是克羅齊的所謂意象，按他的說法，當然不是一個客觀的自然世界，而是一個主觀的

意識世界裏的東西。既是意識世界的東西，自然是依存於主觀精神作用，也就是這種意象在產生之時，便通過了「心靈綜合作用」，便帶有感情；為什麼在意象產生之後，尚有它「與情趣融化」與否，通過「美感的心靈綜合作用」與否的問題呢？若說他之所謂意象，僅僅是指感性的認識階段所得的表象，這也許可以說是沒有通過「心靈綜合作用」的，可以說是沒有「與情趣融化」的，可是這樣的表象就是現實世界個別事物的摹寫；若認為這種摹寫有的可以通過「心靈的綜合作用」，可以「與情趣融化」；有的不可以通過「心靈的綜合作用」，不可以「與情趣融化」，這不就是因為現實事物本身，有的是具有特殊的屬性條件，有的沒有這特殊的屬性條件嗎？因此他的這種說法也是矛盾的。

朱光潛的矛盾

現在我想談一談朱光潛的美論。朱光潛的美學思想是那樣雜駁，幾乎收羅了「主觀的美」論各派的意見，照他自己的說法是「終於走到調和折衷的路上去」了。因此我們在這裏沒法顧及他的全盤，祇就他「文藝心理學」裏一章「什麼叫做美」的答案來看吧！

他的答案說：「美不僅在物，亦不僅在心，它在心與物的關係上面。但這種關係並不如康德和一般人所想像的，在物為刺激，在心為感受；它是心藉物象來表現情趣。世間並沒有天生自在俯拾即是的美，凡是美都要經過心靈的創造」。這種說法，看來似乎比克羅齊所說

的周到些，而其實是較之克羅齊之說更接近感情移入說，也較之康德之說更走進觀念論幾步而已。

朱光潛一方面說美不僅在心，一方面又否認物爲美感根據的刺激，而說美是經過心靈創造的，物象不過是心靈創造美的工具，那麽美的最初的根源，豈但不僅在物，簡直是不在物了。所以他又說：「美是意象的情趣化，或情趣的意象化」；「自然中無所謂美，在覺自然爲美時，自然就已告成表現情趣的意象」了。這樣看來，朱光潛雖然在「文藝心理學」裏批評克羅齊，但他的思想的脊幹，究竟還是和克羅齊的一樣，當然矛盾也和克羅齊的一樣。

不過朱光潛還從反面來討論過這個問題，他說：「大多數人以爲美純粹是物的一種屬性，正猶如紅是物的另一種屬性，」這是不對的；因爲「美和紅有一個重要的區別，紅是物的屬性，而美很難說完全是物的屬性，比如一朶花本來是紅的，除開色盲，人人都覺得它是紅的，至於說這朶花美，各人的意見就難一致。尤其是比較新比較難的藝術作品，不容易得到一致的讚賞。假如你說它美，我說它不美，你用什麽精確的客觀的標準說服我呢？美與紅不同，紅是一種客觀的事實，或者說一種自然現象，美卻不是自然的，多少是人憑着主觀以定價值」。

在這裏朱光潛帶着許多猶豫的心情，說什麽「美很難說完全是物的屬性」，說什麽「多

少是人憑着主觀所定的價值」。可是他還是斷定美不是自然的，不完全是物的屬性，爲什麼呢？從美本身上他沒有說過什麼理由，只是說人們的美感未必一致。因爲美感不必一致，便否認美有客觀的標準，這不是因爲美和美感不分而起的混亂嗎？朱光潛所說的好像非常公平，也不屬於客觀，也不屬於主觀；然而正如哲學上的二元論者往往是觀念論者一樣，他也是「主觀的美」論者。在他否認美的客觀的標準時，便完全暴露了這點。

關於朱光潛的這種說法，我想不妨多費點事來考察一下。

首先他承認了紅是物的屬性，這是和我們一樣的；但紅之所以爲紅，就物理學上來說，即是由於太陽光的關係，沒有光時，綠既不綠，紅也不紅了。所以紅之所以爲紅，我們說在於太陽光，而不在於紅的花紅的紙本身，不是也可以嗎？原來紅的花紅的紙之所以爲紅，是由於這紙和這花在接受太陽光時，獨不能吸收這紅色的光，於是反射或漏過這紅色的光，而我們的視官接受這紙和花所反射或漏過的紅色的光，看見這紙和這花是紅色，因此我們說這紙和這花本身無所謂紅色不紅色，不是也可以嗎？但是我們並不如此，承認這紙和這花是紅色，即朱光潛也承認這紙和這花是紅色，也就是承認紅色是這紙和這花的屬性。因爲這紙和這花原有反射或漏過紅色的光的屬性，這就可以說紅是它們所固有的屬性。人們對於紅這名詞所代表的屬性——即紅的屬性，認識的淺深雖有不同，但是對象這屬性始終是一樣的。而

紅就是指對象的這種屬性，那麼紅自然就是物的屬性。

若更進一步來看，所謂太陽光帶中紅色的光，為什麼又是紅的呢？很顯然不是常識上的酒中含有酒精，糖中含有糖精一樣，它含有什麼絕對的紅的色素。不是的。物理學告訴我們，太陽光帶中紅色光線的所以紅是因為它的波長不同。這波長的不同，就是太陽的紅色的光線的特殊屬性。就紅色光線來說，其波長是六五六二A.u.，便和太陽光帶中其他光線不同，如黃色光線的波長為五六四四A.u.，比它要少。所以紅色的光有紅色的光的特殊屬性，黃色的光有黃色的光的特殊屬性。它們的這種特殊屬性顯然是物所固有的，不是意識給予的，也就是客觀的，不是主觀的，因此我們完全同意朱光潛的認為紅是物的屬性。

美呢？我看也應當和紅一樣是物的屬性，是客觀的。倘若說我們考察客觀事物雖然有引起美感的條件，但是那並不是美，這猶如說考察紅紙和紅花沒有發現紅一樣，考察太陽光線只承認有波長的特性，不承認有紅一樣，不用說是可笑的。

然而朱光潛却正是如此。他也曾認為物雖然有種屬性與美有關，但這只能說是美的條件，並不是美本身。他說：「好像空中含水分是雨的條件，但空中水分却不就是雨」，到這裏他的美本身，就和康德的物本身一樣是個神祕的東西了。可是事實上完全不是如此。所謂這種與美有關的物的屬性，無論稱為「美的條件」也好，或其他什麼也好，一則它是客觀的，

二則它能引起正確的美感，也就是這物本身具備着美，也就是這物是美的。至於空中所含的水分，並不僅是如溫度降落等一樣只是雨的條件，不是的，它是雨的根源。同樣，物的這種屬性，也不只是美感的條件，不是的，它是美感的根源，若說引起美感的物的屬性不是美本身，那麼那裏去找美本身呢？我可以斷言，是「上窮碧落下黃泉，兩處茫茫皆不見」的。

然而朱光潛說，美若是客觀的，便須有客觀的標準；作這樣主張的有什麼精確的客觀的標準嗎？他所謂精確的客觀標準，若是絕對的，那麼老實說，實是沒有。可是這絕對的客觀標準，要從它所反映於其中的意識世界去找，則不但是美沒有，即他所說的紅也沒有。他自己便承認色盲是不認織紅的。不說意識世界，而說自然世界吧，紅色光線的波長也因其他條件不同而有區別，便是所謂紅也沒有絕對的客觀標準，難道我們因此而否認紅是客觀的嗎？若不是絕對的標準，而是相對的標準，那麼朱光潛自己便會承認：「關於美感，紛歧之中又有幾分一致，一個東西如果是美的，雖然不能使一切的人都覺得美，却能使多數覺得美，所以美的審別，究竟還有幾分客觀性」。雖然他是通過美感去考察美，而他也說美感還有「幾分客觀性」。由這美感的「幾分客觀性」，可以看出美感是客觀的美的反映，這「幾分客觀性，即由美是客觀的而來的。所以朱光潛要問美的客觀的標準時，我想暫把他的美感中的「幾分客觀性」拿給他看也可以吧！

總之朱光潛的認爲美是主觀的，其論證是矛盾的；而對於美是客觀的各種辯難，實際上是不必要的。

客觀觀念論的美學者的矛盾

不過我的認爲美是客觀的，又和有些人的承認美有客觀性不同。

有些人的承認美有客觀性，是一方面認爲美依存於客觀的事物，另一方面又認爲美的根源却不在於客觀事物，不過只是不和上述諸人一樣認爲它的根源是在於各個人的意識裏，而認爲美的最初的根源是在於理念，也就是說，客觀事物之所以美，還是因爲它具有一種屬性，這屬性就是表現了理念，或者說表現了美的最高觀念，這理念或美的最高觀念，不是由各個人的意識所左右，而且超出於各個人的意識之上的，所以是客觀的，這就是一般所說的客觀觀念論。

然而客觀觀念論者的認爲理念或觀念是客觀的，並不是承認理念或觀念有客觀現實上的基礎，相反的，只是承認它們有普遍性，也就不外是認爲它們是個人意識普遍化了的東西。所以結局他們的所謂理念或觀念，還是精神的東西，還是和主觀意識一樣的東西。

所以客觀觀念論的美學者認爲美有客觀性，就是說美是客觀事物表現了一種觀念。這種說法，雖然在形式上似乎和純粹心理學的美學的感情移入說不同，不是如感情移入說一樣。認爲外物的美是由鑑賞者自身的感情移入到外物去的，而認爲外物的美是由各個人意識普遍

化了的觀念或者理念移過去的。他們雖然認爲美有客觀性，然其根源仍在於意識領域。

這種說法的代表者首先就是黑格爾（Hegel）。他認爲「美就是觀念的具體化」，因爲觀念原是抽象的東西，它能具體化爲外物便是美的。附和他的這種說法的，有英國的斯特司（Stace），他在所著「美的意義」一書裏曾發揮黑格爾的這種意見，而認爲概念有三種：一種是先驗的概念，卽康德所謂範疇等是；一種是經驗的知覺的概念，如人馬，黑，長等實際代表事物的不能脫離知覺的槪念便是；另一種是經驗的非知覺的槪念，如自由，進化，文明，秩序等，我們想到這些概念時，心中不必同時想到它們所代表的事物，所以是非知覺的。「這種經驗的而非知覺的概念，表現於可知覺時於是有美。」此外在這裏要附帶地說及的就是我們的新理學家馮友蘭。他在「新理學」一書中論藝術時曾說：美有美的「理」（卽同上述理念），凡事物依照這「理」的才是美，猶如紅有紅的「理」，凡事物依照這「理」的才是紅；也就是說，依照美的「理」的事物我們覺得它美，猶如依照紅的「理」的事物我們覺得它紅是一樣的。馮友蘭的這種思想，便和黑格爾的大致相同。

對於這些客觀觀念論者的說法，我們首先便要指明，他們的所謂觀念或概念，理念或「理」等等，既不是客觀的，也不是事物的根源，當然也不是美的根源。相反的，它們是主觀的，是客觀事物的反映，而美的觀念則是客觀事物的美的反映。也就是說，觀念的產生原

須有客觀事物的基礎，沒有客觀事物便根本沒有觀念；同樣美的觀念的產生也須有客觀事物的美的根源，沒有客觀事物的美也便沒有美的觀念。因此如黑格爾所謂「美就是觀念的具體化」，是顛倒事實的說法。至於要說美的事物之外，尚有美的「理」；美的事物之先，已有美的「理」，事物惟有依照這「理」才是美的，這理論的矛盾，也和黑格爾的大致相同。

一切觀念都是客觀事物的反映，但這不是說一切觀念只是客觀事物的個體，或實體的反映，不是的，觀念也可以是事物的屬性條件的反映，也可以是事物的關聯規律的反映。這些觀念所反映的對象雖然不同，然而都是客觀事物的反映，那是不成問題的。因此它們根本沒有所謂是先驗的而非經驗的，也沒有所謂是經驗的而非知覺的。因此美並不是什麼經驗的而非知覺的概念的可知覺的表現。這是斯特司理論的矛盾。

美是客觀的非主觀的

以上考察了幾個重要的觀念論的美學家，知道他們的「主觀的美」論都是矛盾的，因此我們可以重申地說：美是客觀的，不是主觀的；而且美的根源也不在於最高理念或客觀精神，是在於現實事物

（註一）參看本章第二節

（註二）參看本章第二節

（註三）參看第三章第一節

第二節　舊美學的美論的錯誤

舊美學多爲美感論

從來的許多美學家，由於他們的哲學思想的爲觀念論，及他們的只從美感去考察美，以致他們認爲美是主觀的，不是客觀的；而他們的美學也多是美感論，不是美論。這是我們知道了的。

可是美究竟是客觀的，美感也須有客觀的美的根源，所以舊美學家的美感論，到最後還是不得不承認須有客觀的條件，形而上學的哲學家如亞里士多德，及亞規納（Aquinas）等固是如此，即心理學的美學家弗徐納，及里蒲士等也是如此。

心理學的美學者的美論

心理學的美學顯然是以美感的心理狀態去說明美，去規定美的；可是如弗徐納的關於美感的六個法則，其中四個法則：關於美感域的法則，印象助成增進的法則，明瞭的法則，聯想的法則，誠然是關於美感的，或和美感稍有關係的，但有兩個他認爲是關於美的印象的法則，却很難說是關於美感的，而不是關於美的對象的。這兩個就是（一）變化的統一的法則和（二）矛盾的法則。他這裏的所謂印象，應當就是美的事物的直接的反映，這印象的法則也就應當是美的事物的法則的直

接的反映，也就是以美的事物的法則爲根據的，所以我們說這印象的法則原來是美的事物，美的對象的法則。因爲他認爲「人們覺到事物的美，必須感受的印象有些變化，不至於單調空虛，又須能夠一貫，不至於雜亂無章，這不僅繪畫雕刻等應該如此，就是在詩歌小說的內容也是一樣」。這就是所謂變化的統一的法則。他又認爲「凡印象的各部分間不得有矛盾，或全體被認爲眞實時，纔會生起美感。譬如見着有翼的天使，不會想兩翼是種裝飾，並不能飛，也就不至有不快之感。」這就是所謂矛盾的法則。由這兩則說明，不很可以看出他所謂印象要變化的統一，就是對象要變化的統一；印象各部分間不能有矛盾，就是對象各部分間不能有矛盾嗎？

不過在這裏還得補充說明一點，所謂對象各部分間不能有矛盾，全體要被認爲是眞實的，只是說明美感對象要是眞實的；但眞實的存在未必都是美的，所以這個法則並沒有多大意義，而重要的則是前一個法則。

里蒲士的美學思想在於感情移入說。感情移入說到了他的階段可說是登峯造極了，也就是鑽到牛角尖裏去了；但是成爲他感情移入說的基礎的，首先是感情的發生，他就不得不承認是由於物的刺激。他認爲美感須有快感的基礎，但快感是怎樣發生的呢？他的答復是，「無論精神上如何複雜，必受着統一法則的支配，我們對於自身稍加反省便知道這是不錯的。

假使對象引起了我們的精神活動，對於當時的統一沒有什麼齟齬的話，這自然是適合而有快感。還有對象自身本是統一的，和我們的精神的統一本性一般無二，則其所引起的精神活動自也適合而有快感。前一種由經驗而生，即一般的快感，後一種由對象的性質而生，則是所謂美的快感。對象的自身能得統一，必須其各部分爲某種原理所貫徹着；這樣的原理，最根本的便是統一裏的變化。依此原理構成部分對於全體的關係，恰恰和一般人間精神上部分對全體的關係相符合。」這裏很顯然地可以知道，里蒲士認爲對象須是變化的統一，然後才能引起美的快感。就是對象引起美感的條件是變化的統一。那麼結局和菲徐納一樣，他認爲美的條件須是變化的統一。

形而上學者的美論

形而上學的美學者之中，如邦格隣或克羅齊等，他們的美學思想局限於美感的問題上，所以不能說有眞正的美論；其他大部分，尤其是美的觀念之說者，原是不專從意識方面去說明美，而從對象方面去說明美的；所以他們是在某種限制條件之下承認美是客觀的，他們往往爽快地承認：叫我們覺得美的事物，便是它本身有種特殊的屬性條件。至於怎樣的屬性條件是美的呢？那就有種種不同的答復。關於這些，我們在這裏不能一一地詳細介紹，只把他們的主要的意見之結論提出幾點來吧！

首先我們要說到的是柏拉圖，亞里士多德，他們就是最早認爲美是變化的統一的。這

變化的統一
中；如上所
柯立支（Co
則」。
亞里士
tinus）認爲
方斷定美是
美是物體的
此外還

實驗美學者的美論

得不加以解
例如宋
道的。但是

又有統一性。也就是變化的統一，所以是美的。或者更進一步說，因爲波狀線是有適當的規律的，是統一的，當我們的視線按觸它時，視覺活動的進行是適合於我們所預期的，不浪費力量。同時它又是有變化的，使視官活動不偏勞，也就是視覺的進行不滯板，不會感到厭倦。朱光潛在其「文藝心理學」中便是追隨這種解釋。他說「有規律的線比雜亂無章的線容易了解，所費的注意力較少，所以比較能引起快感。有規律的線是首尾一致的，看到它的首部如此，我們便預期它的尾部也是如此，恰中了我們的預期，注意力不須改變方向，所以不知不覺的感到快感。」

再說黃金分割律，經過弗徐納及其後實驗美學者的實驗，都證明它大致是對的。但是黃金分割律的線段爲什麼會是美的呢？我們這裏還是看朱光潛的解釋吧！他說「因爲它能表現寓變化於整齊的一個基本原則。太整齊的形體，往往流於呆板單調；變化太多的形體，又往往流於散漫亂雜；整齊所以見紀律，變化所以激起新奇的興趣，二者須能互相調和……」

那麼朱光潛的解釋波狀線及黃金分割律線段的所以美，主要的是用所謂變化的統一的基本原則。

綜觀上述的美學上的三大派，它們承認美的對象的特性，其主要的說法計有：（一）變化的統一，（二）秩序，（三）比例，（四）調和，（五）均衡，（六）對稱，（七）明確

（八）圓滿性。但是這些究竟是不是美的事物的特性，是不是如他們所說的「美的主要原素」，或者「基本原則」呢？我們還得加以考察。

首先來看變化的統一吧！這不單是因爲它是各種美學派別所重視的，也因爲它是上述各項之中最基本的。

變化的統一或秩序不是美的特性

所謂變化的統一應當是怎樣的東西呢？我們可以說，是一種相異中的相同。怎樣的一種相異中的相同呢？是事物形式的相異中的相同，而不是性質的相異中的相同。指性質的相異中的相同，即一般所謂矛盾的統一，而指形式的相異中的相同，則是變化的統一，或稱統一中的多樣等。

我們知道任何事物，就其性質來說都是矛盾的統一，而就其形式來說，也就都是變化的統一，若說只是統一而無變化的東西，恐怕惟有幾何學上的點，直線，平面之類而已。但是這種東西只是觀念中的存在，事實上是不存在的。因爲任何事物都是變化的統一，故只以變化的統一是不能規定着美的；也就是凡變化的統一的事物，不必就是美的事物，變化的統一也就不是美的原則了。

即以上述黃金分割律爲例來說，據蒂徐納實驗的結果，合於黃金分割律的長方形，即兩鄰邊爲三十四及二十一之比的長方形，是最美的方形。爲什麽呢？朱光潛就是用變化的統一

來解釋。他說：「一方面是整齊的，因爲兩對邊是相等的；一方面又有變化，因爲兩鄰邊有長短的區別，長邊比短邊較長的形體很多，而黃金段的長邊却長到好處，無太過無不及的毛病，所以最能引起美感。」這就是說，黃金分割律的長方形之所以美，就在於變化的統一；反過來說，就因爲它是變化的統一的，所以是美的。

可是這種說法事實上是不對的。若說黃金分割律的長方形之所以美，是在於變化的統一，也就是在於相對邊相等是整齊的，相鄰邊不等是變化的。那麼這樣的變化的統一——相對邊相等，相鄰邊不等——並不一定是黃金分割律的長方形才有，一切的長方形，平行四邊形都是這樣的。雖然一切的長方形，平行四邊形都是變化的統一的，可是我們決不會認爲它們都是美的方形，「最能引起美感」的。這說明着什麼呢？說明着黃金分割律的長方形不是由於變化的統一而美，說明着單是所謂變化的統一是不能規定着美的。

那麼按朱光潛的說法，黃金分割律的長方形之所以美，顯然是在於「長邊却長到恰好處，無太過無不及的毛病。」可惜得很，所謂「長到恰好處」原須有一個客觀的標準，而朱光潛並沒有說出來，所以這話就等於說「長得美」一樣，於是這個解釋只是同義語的反復。

而且所謂變化的統一又是這樣抽象而攏統，並沒有確定「變化」和「統一」二者的對比關係，所以任何長方形，平行四邊形固可以照朱光潛的解釋說是變化的統一的，就是任何正

多邊形，不平形四邊形及梯形等又何嘗不可以說是變化的統一的呢？譬如就正多邊形來說吧，它的線有直線有曲線，它的面有尖處有寬處，這是它的變化；然而它的曲線角度一樣，直線長度一樣；它的面尖處面積一樣，又都正對着寬處的中心，便是它的統一。故就全體來說，又何嘗不是變化的統一呢？

因此所謂變化的統一，不是美的「主要原素」，不是美的「基本原則」，這是我們可以斷言的。

其次是要說到秩序。他們認爲美是要包含着秩序，或者秩序的精華。所謂秩序是什麼呢？秩序可以說是一種稍有規律性的變化的統一。秩序依然是指事物的形式而說的，若是指事物的性質，就是規律或規律性，形式方面的規律才稱爲秩序。任何現實事物，就其性質來說都是有規律的，而就其形式來說又都是有秩序的。譬如樹木的枝葉，無論它是輪生，互生或對生，都是有秩序的；葉脈無論它是羽狀的，網狀的或平行的，也都是有秩序的。雖然一切的樹木，一切的樹葉都是有秩序的；然而我們並不會認爲它們都是美的。

而且秩序也還是太抽象，太廣泛了，幾乎和變化的統一一樣。單就包含秩序來說，一般的葉並不亞於花，有的更甚於花，我們也不會以爲一般的葉和花是一樣的美，或者葉比花更

美。一根繩子，一條鎖鍊，比美人的手更富於秩序；一片柳葉，一把蒲扇，也要比美人的臉更富於秩序。然而我們決不會認爲美人的臉及手，不及柳葉，鎖鍊的美。

樹葉雖是有秩序的，而畫家的畫樹葉又大都不注重它的這種秩序，倒是往往破壞它的秩序，而畫側葉，折葉，缺葉，也就是畫家也不以樹葉的這種秩序爲樹葉的美的要素。

我們不是說美的東西一定是沒有秩序的，或者美決不要秩序，不是的，美的東西雖是有秩序，但包含有秩序的不一定是美的。所以秩序不是什麼美的原則。

至於所謂「秩序的精華」，也不過是文字上的花樣，究其實際，特加「精華」二字還是無意義的。「秩序的精華」原來是什麼呢？嚴密意義的解答恐怕誰也做不到的，而攏統的答復又不過是美好等詞一樣的意義。但是由這一點也可以知道，奧古斯丁也感到了只是秩序是不能規定美，美的不只是有秩序而已。

比例或調和不是美的特性

其次我們要說到比例和調和。

比例是什麼呢？其實就是一種秩序；定比關係的秩序，我們便稱之爲比例。不過比例雖是一種秩序，而對於客觀事物的關係，它和秩序已有絕大的不同。秩序幾乎是現實事物的全部所包含的，比例則有相當多數的現實事物是沒有的。正因爲現實事物全部幾乎都包含秩序，而包含秩序的並不只是美的。所以對於美的事物來說，秩

序幾乎毫無規定性；反之有相當多數的事物是不包含比例的，單以形式來說，不包含比例的是不美的，而包含比例的可能是美的。所以對於美的事物，單以形式來說，比例則有相當的規定性。也就是說，秩序不是美的事物的特殊的條件，而比例是美的形式的一個條件。

若是廣泛地來看，比例是有兩種：一種是漸減或漸加關係的比例，或者可以說是遞變關係的比例；另一種是繼起或反復關係的比例，或者可以說是迴變關係的比例。在現實事物中兩者往往是互相錯雜的。而所謂調和則主要的是指迴變關係的比例。

我們說比例對於美的形式有相當的規定性　，　也就是說調和對於美的形式有相當的規定性。調和本來也有指事物的性質不相矛盾的意義，但這裏的所謂調和不是這個意思，還是指形式方面的。

包含比例和調和的形式可能是美的，却不是美的事物就是因爲它包含了比例或調和。我們認爲比例和調和對於美的形式有相當規定性，並不是它們對於美的事物有絕對的規定性。或者可以說比例和調和對於美的規定性，只能適用於單純的現象，不能適用於比較複雜的事物。即對於當作個體而存在的客觀事物，比例和調和便要失掉它們的規定性。惟對於當作單純現象而存在的，如音響，形體等，比例和調和才有規定性。

若舉實例來說，那麽還是看上面屢次引用過的黃金分割律線段和波狀線吧。黃金分割律

的線段的美，可以說是它包含有遞變關係的比例；而波狀線的美，可以說是它包含有迴變關係的比例。這種解釋雖不充分，但是較之以變化的統一，或以視覺進行的心理狀態來解釋，是更爲恰當些。然而我們認爲這種解釋還不充分，就是因爲爲什麼比例和調和對於這種單純的現象有相當的規定性呢？這點不是由比例和調和本身所能得到解答的。（註二）

再說比例和調和對於當作個體而存在的客觀事物沒有規定性，我們舉一兩個簡單的例來看便能明白。譬如樹木的葉面，比之美的人體，其比例關係較爲顯著，而我們決不會認爲美的人體倘不如一般樹葉的美。調和也是如此。顏色的配合有比較調和的及不調和的區別，然而繪畫家因對象的關係，往往漠視這種色彩學上的調和。即對於圖案畫之類，調和雖有相當的規定性，而一般繪畫，雖不是不調和的，但調和幾乎沒有什麼規定性。

均衡或對稱不是美的特性

其次我們要說到均衡和對稱。

均衡是什麼呢？均衡就是形態上的調和。均衡雖是一種調和，可是均衡較之比例調和更有性質上的不同，就是在音響及顏色的領域裏顯然有比例和調和，只有在形態或者說形體的領域裏才有明顯的均衡。然而均衡却不只是適用於單純的現象，即比較複雜的現象，其中如當作個體而存在的客觀事物的形態，比例和調和沒有什麼規定性，均衡却有相當的規定性。這就是說，比例和調和是非常單純的現象的美的一個條件，

而均衡同時還是事物形體的美的一個條件。

不過均衡原也是大多數個體事物所具有的，尤其是生物的，均衡原是它們維持其生存的一個條件。如上所述，樹木枝葉的爲輪生或互生，葉脈的爲平行或羽狀，就是樹木的維持其生存的形態之均衡的表現，然而均衡的雖可能是美的，而我們並不因爲一切生物的生態都是均衡，便認爲它們都是美的。畫家也有時將那種不合乎均衡的樹木的姿態的一面，如偃臥的古松，欹斜的弱柳，取來作他繪畫的對象，可知生物的美實不只在於形體的均衡。因爲當作個體而存在的事物，尤其是生物，形體只是它的一面，而就這個體事物的全體看來，只是很小的一面，均衡只能對它的形體方面有規定性，即就全體來說幾乎沒有什麼規定性了。

至於對稱又顯然是一種均衡。均衡也可以說是有兩種；一種是等量的均衡，一種是同形的均衡。前者就是一般的所謂均衡，後者就是這裏的所謂對稱。對稱也和均衡一樣，對於那種當作個體而存在的事物形體的美有相當的規定性，或者比之均衡有更大的規定性。然而對稱只是對於形體的規定，而且是太偏於形體的規定，所以就客觀事物的全體來說，所能規定的也僅僅是很小的一面。

客觀的個體事物之中有很多是對稱的，尤其是動物的生態幾乎都是對稱的，不用說，單就形體來說，對於動物的美是有相當的規定性的。植物的生態的對稱雖不如動物之甚，然其

對生的枝葉是對稱的，羽狀的葉脈是對稱的，因此對稱對於植物的形態的美也有多少的規定性。但是對生枝葉的樹木並不比輪生的或互生的美，羽狀葉脈的葉也不比其他的葉更美。動物的形體雖然大都是對稱的，而畫家的畫動物的姿態，往往漠視它的對稱，不畫正面而畫側面。

人體原是非常之對稱的，當然在形體方面，對稱對於人體的美是有相當的規定性的。不對稱的人體是不美的，但是美人的美並不在於對稱。譬如說，有人一邊臉上有一個瘤，是不美的，而這不美並不只是因爲是不對稱的。若說這不美只是因爲不對稱，那麼兩邊各有同樣的一個瘤，難道便是美的嗎？決不是的。試看自古代埃及以來的人體畫，少畫正面，多畫側面，一則是由於正面的顏面難畫，但也可以旁證美人的美不只在於形體的對稱。

總之均衡和對稱，對於個體事物的形體的美雖有相當的規定性，而對於個體事物全體的美來幾乎沒有什麼規定性。也就是就個體事物的美說，均衡和對稱都不是什麼的「原素」。

明確和圓滿性與美無關

最後我們還應當說到明確和圓滿性的問題。

對於明確，若是沒有其他的條件限制的話，我們只能作一般的解釋。即所謂事物的明確不明確，不是就客觀事物本身來說的，而是就客觀事物對於我們的認識能力而說的。也就是說，當作離開我們的意識而獨立存在的客觀事物，它給與我

們意識的刺激，是如菲徐納所說，正在一般感覺域時可能是明確的；而並未達到或超過了一般的感覺域時是不明確的。所以這不是客觀的美的問題，而是美感上的問題。

再說圓滿性，雖然萊布尼茲說是物體的——「物體的圓滿性」，然而它的含義却非常之曖昧。因爲所謂物體的圓滿性，只有一個比較適當的解釋，便是這客觀事物是完全的。可是說是完全的便應當有個客觀的標準，而萊布尼茲關於這點却沒有述及，我們對於他所說的也就不便妄作推測。然而他接着說：「因爲圓滿性爲我們所領悟，遂使我們感到愉快。」那麼他的所謂圓滿性，是不是因爲把美和美感混同不分，而如邦格騰一樣指美感上的圓滿性呢？這也是我們不敢斷言的。不過美感上——領悟上的圓滿性，也不是客觀的美的問題，我們在這裏也可以不論及。

舊美學與形式主義的美論

由以上所述，多數過去的美學家所提出的種種關於美的事物的所謂「主要原素」或「基本原則」之類，除了明確及圓滿性不是於客觀事物的之外，其他的六種，變化的統一和秩序，是客觀事物幾乎全部所具有的，不是美的事物所特有的，也就是客觀事物的一個屬性，不是美的事物的特性。它們對於美毫沒有規定性。比例和調和也是大多數事物的形式所具有的，不是美的事物所特有的；但它們對於事物的形式，對於單純現象的美有相當的規定性，而對於個體事物的美却幾乎沒有規定性。均衡

和對稱，也是許多客觀事物，其中包括幾乎全部的生物的形體，都具有的，不是美的事物所特有的。但它們對於個體事物的形體的美有相當的規定性，而對於個體事物全體的美也幾乎沒有什麼規定性。（註三）

可是除了變化的統一和秩序之外，比例和調和，均衡和對稱，雖然沒有一個是事物的美的本質的條件，而一般的說尙不失爲美的一個條件，只是這些都是關於形式方面的，或偏於形式方面的，在這裏可以看出這些美論主要的就是形式主義美學的理論。

然而客觀事物的美，不僅在於形式方面，也在於內容方面，或者說在於事物的各種屬性條件的統一之上，內容和形式的統一之上，而形式主義的美學單重形式，所以他們的美論是錯誤的或不完全的。

（註一）請參看第三章第一節

（註二）請參看本章第三節

（註三）請參看第六章第一節

第三節 美的本質

我們認爲美是客觀的，不是主觀的；美的事物之所以美，是在於這事物本身，不在於我們的意識作用。但是客觀的美是可以爲我們的意識所反映，是可以引起我們的美感。而正確的美感的根源正是在於客觀事物的美。沒有客觀的美爲根據而發生的美感是不正確的，是虛僞的，乃至是病態的。

美的本質是什麼呢？

然而究竟怎樣的客觀事物才是美的客觀事物呢？美的客觀事物須具備着怎樣的本質的屬性條件呢？或者說美的本質是什麼呢？

我們認爲美的東西就是典型的東西，就是個別之中顯現着一般的東西；美的本質就是事物的典型性，就是個別之中顯現着種類的一般。於是美不能如過去許多美學家所說的那樣是主觀的東西，而是客觀的東西，便很顯然可以明白了。

孟德斯鳩（Montesquieu）有一段話說：「畢非爾神父說，美就是最普遍的東西集合在一塊所成的。這個定義如果解釋起來，實是至理名言。他舉例說，美的眼睛就是大多數眼睛都像它那副模樣的，口鼻等也是如此。這並非說醜的鼻子不比美的鼻子更普遍，但是醜的種類繁多，每種醜的鼻子卻比美的鼻子爲數較少。這正像一百人之中，如果有十人穿綠衣，其

餘九十人的衣服顏色都彼此不同，則綠衣終於最佔勢力一樣。」在他這一段話裏，說美就是最普遍的東西集合在一塊所成的。並舉實例說，美的眼睛就是大多數眼睛都像它那副模樣的，叫我們更能明瞭所謂美的就是典型的，典型就是美。

再引宋玉登徒子好色賦來說：「天下之佳人莫若楚國，楚國之麗者莫若臣里，臣里之美者莫若臣東家之子。東家之子，增之一分則太長，減之一分則太短，着粉則太白，施朱則太赤」。在這裏很顯然的，這位美人的形態顏色，一切都是最標準的，也就是概括了「臣里」「楚國」，天下的女人的最普遍的東西了。由此可知她的美就是在於她是典型的。

這樣的美是典型的意見，其實也並不是過去的美學家，哲學家完全沒有觸到過。這是因爲他們的整個的思想系統陷於觀念論，及他們的對於美和美感的混同不分，以致他們的正確的解答，都是片斷地或灣曲地提出來了。

亞里士多德「詩學」的啓示

首先我們還是不得不說及亞里士多德。他雖然曾說美是調和，對稱或變化的統一；但是他在所著「詩學」一書裏論詩時，認爲詩固然摹寫自然，但不是從事抄襲自然。而是從自然的特殊的現象之中，概括其普遍的東西。他認爲詩和歷史的不同，不在於用韻不用韻，而在於歷史只是記載已有的個別的事實，詩則描寫可能有的普遍的事實。他說：「詩較之歷史是更爲哲學的，品格亦較高。蓋詩發揚普遍，

而歷史記載特殊。所謂普遍，意思是說，某種人，處某種情況之下，則依或然律或必然律，當如是言，或如是行；而此種普遍性，卽詩之目的所在，特藉其所附麗於人物之名以表出之而已。」這種思想，無論怎樣樸素或不充分，但是最先也最正確地突入了美學上的中心問題，卽所謂美的本質的問題。

因爲一切的藝術——當然詩也包括在內，都是創造美的，這是不用懷疑的。而亞里士多德在這裏認爲詩發揚普遍，或者換句話說，是概括客觀的個別事物之中的普遍的東西，那麼他的所謂普遍的東西便和美有密切的聯係。試看他的所謂普遍，並不是單純的空洞的普遍；比之歷史的事實來說，還得通過某種人，還得通過這種人在某種情況之下的某種言行，也就是得通過具體的個別的東西，不過這些具體的個別的東西，不是單作單純個別的東西而存在，而是爲着發揚普遍，也就是爲着顯現一般的東西而存在，而獲得它的意義。所以亞里士多德的意思就是說，詩是通過特殊的個別的東西以具現普遍的一般的東西的。在這時候，個別的特殊的東西是爲着具現普遍的一般的東西的，所以個別的特殊的東西是次要的，從屬的，而普遍的一般的東西是根本的，決定的。於是全體說來，詩所要描寫的就是我們的所謂典型，所以他的意思，簡言之就是，詩是描寫典型，或者創造典型。我們可以知道，典型的東西就是美的東西，典型便是美，事物的典型性便是美的本質。

我們對於亞里士多德的詩的理論這樣地解釋，不會是牽強附會的吧！當然他在「詩學」中的討論原是片斷的，而今所存的「詩學」又是殘本，我們很難究其整個體系，但這裏所述的無論如何是「詩學」裏的第一個要點。

康德的美論的一面

其次我們便要就康德的美學思想來看。康德的美學思想固然和他的整個哲學思想一致，全體說來是偏於觀念論的。他的批判哲學原是從主觀的認識出發，而又不能通過主觀的認識達到客觀的存在，所以稱爲「懦怯的不可知論」。因此客觀的美，在他也是不可知的。不過在他的美學思想中也有非常珍貴的對於客觀事物的美的本質的暗示，猶如他的觀念論的哲學體系中有唯物論的要素一樣。

他認爲美不是由悟性去把握，而是「想像力和悟性是自由的」「心意狀態」之下，引起的愉快的感情。他認爲這是純粹的美，稱之爲自由美。但是他又曾認爲在對象被觀察時，要以種類的概念爲前提，要以種類的概念來補足，然後才能作美的判斷，引起愉快的感情。這也是一種美，這種美是從屬於種類的概念的，不是自由美，他稱之爲從屬美。

在這裏我們可以看出康德的美學思想，一方面因爲他哲學思想的陷於觀念論，和他美學思想的從美感考察出發，所以他的美學思想體系是混亂而錯誤的；另一方面是他還沒有完全抹殺美的事實，雖然是由美感去規定美，卻還透露着關於美的本質的暗示。關於前者和他對

於美感的考察，我們在這裏不必詳及；而關於後者，正是我們現在要討論的。

要討論康德的關於美的本質的暗示，我們還須從康德的所謂概念入手。原來他的所謂概念在本質上是純粹主觀的東西 。但是在我們看來 ，概念是客觀事物的普遍性在意識上的反映，是有客觀基礎的。所以種類的概念，也就是有客觀的基礎的，是客觀的種類的事物之普遍的屬性條件的綜合的反映。於是康德的所謂從屬美，即對象被觀察時要以種類的概念爲前提而引起愉快的感情的那種美，若是不和康德一樣只是從主觀的美感方面來考察，而從客觀的對象方面來考察，就是客觀的事物顯著地具備着種類的屬性條件。也就是說，客觀的個別的事物明顯地表現着它的種類的屬性條件，這個別的事物便是美的。

梅林（Mehring）在所著「美學概論」中曾介紹康德的美學思想說：「美有美的效果是從屬於種類的概念。種族愈多地表現於個人之中，個人便愈美。」這便是說，種族的屬性條件，愈豐富地表現於某一個人身上，這樣的人愈是美的。這幾句話正和我們所說的一樣。個人的美是由於這個人豐富地具備了種族的普遍性。同樣，其他的個別的事物的美也可以說，就是由於它豐富地具備了它種類的普遍性。

個別之中豐富地顯著地具現着一般，就是典型，因此也就是說，典型的東西是美的東西，美的本質就是典型的典型性。

然而我們不能疏忽，這裏所說的美，却是康德的所謂不純粹的美，所謂從屬美。除此之外，康德認爲還有一種純粹的美，卽所謂自由美。那種自由美是「沒有概念」的，也就是不由悟性把握的。在這裏正包含着康德的認識論上的一個罅隙，也表現着他的由美感去考察美的一點混亂。因爲美感併不就是快感，沒有只通過感性而不通過悟性的。在美的鑑賞時，雖有因爲不自覺的美的觀念突然的滿足而獲得愉快，但決不會有不通過悟性而獲得的美感。也就是說，如康德所謂沒有概念而給予普遍的愉快的美，實際上是沒有的，不豐富地具備着種類的普遍性的美，實際上是沒有的。

我們也不能疏忽，這裏說沒有康德的所謂自由美，而康德却以爲自然美就是自由美。可是關於這點，上面所引的例子便能爲我們答復。人原是一方面和自然對立，一方面又是自然的一部分。當作社會的人雖不是自然的，而當作種族成員的人却是自然的。上面所說「種族愈多地表現於個人之中個人便愈美」，這裏所說的個人的美，就正是一種自然美。自然美原來就是種屬的普遍性所決定的，這個人的美也就是在於愈多地表現了種族的普遍性。所以自然美也不是如康德所說，是「沒有概念」的。

康德認爲「各種藝術作品，是按我們觀察上現有的一個概念而創作的，否則我們對於那藝術作品不能作美的判斷」，故藝術美是從屬美，不是自由美。自由美不存於藝術之中，只

存於自然之中。同時他又認爲自由美較從屬美是純粹的，也就是自然美較之藝術美是高級的。這裏不正是顯然暴露了康德的所論和事實的不符嗎？因爲事實是藝術美高於自然美，不是自然美高於藝術美呢！

總之康德的美學思想體系是錯誤的，但是在他的美學思想中也包含着美的本質的寶貴的意見。即他認爲對象被觀察時要以種類的概念爲前提而引起愉快的感情的是美。從他的這種意見之中，我們可以知道他的這種美，就是我們所說的典型。

黑格爾美論的背面

同樣，在黑格爾的美學思想中，也包含着關於美的天才的卓見。

黑格爾的美學是被稱爲「具象理念論」的。他的美學思想，不用說也是和他的整個哲學思想是一致的，是以其所謂理念爲基礎的。他說：「理念從感官所接觸的事物中照耀出來於是有美」，「無限的理念顯現於有限的感覺境界裏便有美」。他的哲學思想正如前人所說是頭脚倒竪的，他的所謂理念其實並不是如他所說的一樣是淵源於絕對理念，絕對精神，而是和一般所謂概念一樣是淵源於客觀事物的。也就是說，這是客觀事物的普遍性在意識上的反映。於是他的所謂美就是有限的感覺境界中顯現着理念，照我們的話說就是個別中具現着普遍，也就是說，美就是典型。

他又曾說：「理念本身雖屬平等，而所顯現的事物則常有差別，事物個性的差別愈著，

則所表現的理念愈顯明。」在這裏他的話看來似乎和上面所說的矛盾，但是他的所謂個性的差別愈著，原不是說和種類的一般的屬性條件不同的個別的屬性條件非常顯著，而是說，因屬性條件不同或屬性條件構成形態不同而生的個體性，和其他的事物的差別愈著。這樣的個性和其他事物的差別愈著，也就是表現着種類的一般的東西愈著，也就是他的所謂「表現的理念愈顯明」。當然這樣的東西是典型的東西，也就是美的東西。

因此從黑格爾的美學思想中也可以看出，美就是個別之中顯現着一般的典型。

而且黑格爾的美學思想中尚有一個寶貴的意見，就是他的所謂理念原是辯證地發展的，所以他的所謂以理念爲基礎的美也是辯證地發展的，這看他的藝術史論很可以明白。只是關於這點，我們這裏只能這樣簡單的提及，待以後的機會詳說。

美的本質與美的條件

如上所述，美的事物就是典型的事物，就是顯現着種類普遍性的個別事物。美的本質就是事物的典型性，就是這個別事物中所顯現的種類的普遍性。但是種類的普遍性顯現於個別事物之中，必得通過這個別事物的特殊性，而不能在個別事物之中顯現着單純的種類的普遍性。只是顯現着單純的普遍性，事實上便不能是客觀存在的個別事物，而是一個空洞的抽象的架子，或者如現在一般人所說的類型。這樣類型的東西，只能是經過我們意識的抽象作用而得的一個抽象概念，如幾何學上

的無長短寬窄厚薄的點一樣。也就是說，在客觀事物之中單純的種類的普遍從本身也是沒有的。

因此所謂普遍性和特殊性之間原沒有什麼不可超越的鴻溝，如一般形而上學的哲學家所想的那樣。也就是說，普遍性和特殊性原是互相滲透的，互相推移的。也就是說，所謂普遍之中有最普遍的和次普遍的，所謂特殊之中也有次特殊的和最特殊的，對最普遍的普遍性來說，次普遍的普遍性已有相對的特殊性的要素，而對最特殊的特殊性來說，次特殊的特殊性也有相對的普遍性的要素。於是所謂普遍性通過特殊性而顯現出來，詳細地說，就是最普遍的通過次普遍的，次普遍的通過次特殊的，次特殊的通過最特殊的，這樣普遍性才能通過特殊性而顯現出來，其間的過程是無限的，也就是其間通過的條件是無限的。

由此我們說，美的本質就是個別事物中顯現着的種類的普遍性，美的事物就是種類的普遍性顯現於其中的個別事物。也就是說，美就是美的本質表現於事物的特殊的現象之中。於是美的本質表現於事物的特殊的現象，也就得通過許多美的條件。那麼我們現在便得考察，我們曾說的那些爲形而上學的美學者所提出的美的條件，和這裏所說的美的本質，兩者的關係究竟是怎樣。

首先還是說到變化的統一和秩序。關於這兩者，我們認爲不是美的條件，只是一般事物

的屬性條件。

既是一般事物的屬性條件，當然也就是美的事物的一般的屬性條件。既是美的事物的一般的屬性條件也就和美的本質不能沒有關係。

變化的統一和秩序對於美的本質是有關係的，但其間的關係是和一般的美的條件對於美的本質的關係不同。因爲它們是對於一切事物的規定，也就是對於美的事物的規定，於是就全體事物來說，它們是本質的，而事物的典型性却是條件的。於是它們是規定美的本質的，而不是美的本質規定它們的。不過形而上學的美學思想往往是偏於形式的，所以它們對於美的本質——典型性的規定，並不是全體的規定，而是形式方面的規定。這就是說，單從形式方面來看，我們所謂個別中顯現着一般，已是包含有變化的統一。但是所謂個別中顯現着一般，是以一般爲優勢的，主要的，而所謂變化的統一，却沒有明白指出變化與統一的對比關係。同樣，我們所謂個別中顯現一般，是有秩序的；但只是說秩序，也不能明白個別性和一般性的關係。所以變化的統一和秩序，不是美的本質所規定的，所以它們不是美的條件。

其次我想說到比例和調和。關於這兩點，我們認爲是單純現象的美的條件，而不是個體事物的美的條件。也就是說它們主要的是對於形式的規定，不是美的實體和關聯的規定。但是他們的所以能成爲單純現象的美的條件，却正是因爲在它們之中顯現着單純現象的普遍

性，大自宇宙構造，小至原子電子，只從形式上當作單純現象來看，都是有比例或調和的。

譬如黃金分割律的線段是美的，爲什麼是美的呢？因爲包含有比例；爲什麼包含有這種比例是美的呢？我們借采辛自己的話來說罷，「天地間茫茫星海裏各大行星的距離，小至人身百體，以至一草一木，幾乎全是照着這樣的比例構成其天然的美觀」。但是我認爲不是這些事物照着這樣的比例構成天然的美觀，而是這些事物之間都有這樣的比例；這樣的比例是它們的普遍性，於是包含有這樣的比例的是美的，表示這樣比例的線段，卽黃金分割律的線段也是美的。同樣霍嘉茲的波狀線的所以是美的線條，原因也在於它是宇宙中許多事物的形式的最一般的東西。英國藝術批評家羅斯金（Ruskin）曾說：「凡是美的線形，都是從自然中最常見的線形抄襲來的」。這句話也正可以作我們一個最好的註脚。至於調和的音響，調和的顏色，也正是因爲這些音響的配合，顏色的配合，是宇宙間最常有的，是宇宙現象中普遍的東西。所以比例和調和，是單純現象的美的條件，正是因爲它們之中包含着美的本質——卽單純現象的普遍性。

最後我們說到均衡和對稱。我們認爲均衡和對稱，對於事物的形體的美是有相當的規定性，是事物形體美的一個條件。而它們的所以成爲事物形體美的條件，則又是因爲它們是最大多數事物的形體的普遍性。我們在上節曾說，一切生物的常態幾乎都是均衡的，其中尤以

一切動物的常態幾乎都是對稱的。而且天體，地球，行星等都是均衡乃至對稱的。因此均衡和對稱原是事物形體的普遍性，形體是均衡或對稱的，單就其形體說是美的。至於畫家的以偃臥的古松，欹斜的弱柳入畫，雖然不能表現生物形體上的普遍性，却能表現着它們枝葉向榮的不屈不撓的欣欣生意，就是表現了生物的最主要的普遍性了。動物的最主要的屬性可以說是表現它生命的活潑的活動，但從正面決不容易表現這一點，所以畫家多是畫側面，這樣才容易表現這動物的動態。因此形體上的普遍性的均衡和對稱，是可以被忽視的。

總之，比例和調和，均衡和對稱，它們的成爲單純現象的美的條件，或事物形式上的美的條件，正是因爲它們表現着種類的普遍性，表現着美的本質。

美是客觀事物顯現其本質真理的典型

任何客觀的個別事物，一方面是當作個別的事物而存在，另一方面又是當作種類的具現者而存在。因爲離開了個別便沒有種類，而不屬於任何種類的個別事物也是沒有的。也就是說任何客觀的個別事物之中，固然有它個別的東西，同時又有它所屬的種類的東西，換句話說，任何個別事物是個別的東西和種類的東西的統一。而美的事物則不僅是個別的東西和種類的東西的統一，而是個別的東西顯現着種類的東西。所謂顯現不用說是顯著地表現，這句話是站在我們鑑賞者的立場來說的，而站在客觀事物本身來說，便是個別的東西之中完全地豐富地具備着種類的屬性條

件。它的個別的屬性條件，是以種類的屬性條件爲基礎的，是決定於種類的屬性條件的，於是個別的屬性條件和種類的屬性條件一致而毫無矛盾。而就這事物的屬性條件全體來說，也就是純粹而不雜駁的。這時候個別的屬性條件是爲種類的屬性條件而有的，是從屬於種類的屬性條件的；這時候種類的屬性條件才不是空洞的抽象的，是滲透於個別的屬性條件而表現的；這時候個別事物才豐富地完全地而且純粹地具備着種類的普遍性於個別性之中。就這一點來說，孟子所謂「充實之謂美」，是非常正確的，而荀子所謂「不全不粹之不足以謂美」，也是很有道理。

總之美的事物就是典型的事物，就是種類的普遍性，必然性的顯現者。在典型的事物中更顯著地表現着客觀現實的本質，眞理，因此我們說美是客觀事物的本質，眞理的一種形態，對原理原則那樣抽象的東西來說，它是具體的。

第四節 美與事物的個別及種類

事物的個別與種類

宇宙間的事物是不斷變化的，是互相關聯的；但就其屬性條件來說，則是在某種限度內變化之中仍有不變的，相異之中也有相同的，於是便有事物的種類。換句話說，種類就是一些有相同的屬性條件的事物所構成的。

所謂有些屬性條件是相同的也有些屬性條件是相異的，所以在某一種類之中的各個單位，還是有獨自性的個別。於是在種類中的各個別事物的相同的屬性條件，就是這種類的所以構成的屬性條件，也就是種類的屬性條件。各個別事物的相異的屬性條件，就是這個別的所以爲個別的屬性條件，也就是個別的屬性條件。因此任何客觀事物，都是種類的屬性條件和個別的屬性條件所構成的。

種類是依存於個別的，不是離開個別而獨立地存在的，離開個別便沒有所謂種類。但種類也是客觀存在的，任何個別都屬於某一種類，也就是任何個別都表現着種類。換句話說，任何個別事物是個別的屬性條件和種類的屬性條件的統一。

不過所謂客觀事物的相同的屬性條件和相異的屬性條件，都不是絕對的，而是相對的。因爲在實際的客觀事物之中，相同的屬性條件便滲透着相異的屬性條件，相異的屬性條件也滲透着相同的屬性條件，二者原是「相盈而不相離」的。所以對於某一客觀事物的屬性條件，只有在某種特殊規定之下，我們可以說，這些屬性條件是相同的，那些屬性條件是相異的；而在另一規定之下，相同的屬性條件也可以成爲相異的，而相異的屬性條件也可以成爲相同的。這就是相同的屬性條件和相異的屬性條件的互相推移，也就是種類的屬性條件和個別的屬性條件的互相推移，也就是種類範疇的互相推移。

因此某一客觀事物，由於不同的規定和種類範疇的推移，可以屬於許多不同的種類，橫的方面可以屬於它的屬性條件相關聯的許多並列的種類範疇；縱的方面可以屬於包涵它的屬性條件的許多系列的種類範疇。要之某一客觀事物的種類範疇是錯雜的，而且是無限的。

任何客觀事物可以屬於許多的種類，也就是該客觀事物的許多屬性條件都可以成爲種類的屬性條件。譬如一個硯池，就它的形狀來說是方的，可以屬於方形物體的種類；就它的顏色來說是黑的，可以屬於黑色物體的種類；就它的原料來說是石頭的，可以屬於石質物體的種類；就它和人的關係來說它是有用的器具，可以屬於用具的種類。以上那些它可以屬於的種類範疇，便是橫的並列的種類範疇；而且除此之外還可以舉出好些這種並列的種類範疇。以它是屬於用具這一種類來看，它是家內用的，可以屬於家具的種類範疇；它是書寫用的，可以屬於文具的種類範疇，這些便是縱的系列的種類範疇，此外還可以舉出好些這種系列的種類範疇。

事物的本然的種類範疇

但是就某一客觀事物來說，只有某一種類範疇，是它的本然的種類範疇。這種本然的種類範疇，對於該事物是有決定性的。這樣的種類範疇所內涵的種類的屬性條件，對於該客觀事物是本質的必然的東西。失去了這種屬

性條件，該客觀事物已不能存在。而對這種本質的必然的屬性條件來說，其他的屬性條件則是現象的偶然的屬性條件，失去了這種屬性條件，該客觀事物尚能存在。例如硯池，磨墨用的文具這種種類的屬性條件，是他的本質的必然的屬性條件；而文具這種種類範疇是它的本然的種類範疇。它若是不能磨墨當作文具用，那怕它依然是石質的方形的黑色的物體，但它決不是硯池；所以石質，方形，黑色等屬性條件，便是現象的偶然的屬性條件。

客觀事物的本然的種類範疇，在各種實際存在的客觀事物是各不同的；但是大致說來，不外屬於這兩大系列的種類範疇：卽是（一）自然的種類範疇的系列，和（二）社會的種類範疇的系列。前者是自然的種屬關係所決定的，後者是社會的階層關係所決定的。也就是說，客觀事物大致是可以分爲兩大類，一是自然的事物，二是社會的事物。自然的事物是種屬的屬性條件所決定的，社會的事物是階層的屬性條件所決定的。對於自然的事物，種屬的屬性條件是本質的必然的東西；而對於社會的事物，階層的屬性條件是本質的必然的東西。此外都是現象的偶然的東西。

當然所謂本質和現象，偶然和必然，不是絕對的，而是相對的；不是互相分離的，而是互相滲透的；不是互相隔絕的，而是互相推移的。只是對於自然的事物種屬的屬性條件是主要的有決定性的；而對於社會的事物階層的屬性條件是主要的有決定性的。因此一般所謂事

物的本質，普遍性，必然性，卽是主要的指這種本然的種類的屬性條件；而一般所謂事物的現象，個別性，偶然性，則主要的指其他的屬性條件。

不過任何客觀事物雖然有其本然的種類的屬性條件，那樣的種類的屬性條件，是實際決定該事物的存在的；因此一般地說，我們日常自覺地或不自覺地都認爲該事物卽屬於這種類；而這種類的屬性條件，則是該事物的本質，普遍性，必然性。但是任何事物尙可以屬於其他的種類，也就是在另一特殊規定之下，尙有其他的種類的屬性條件。那些種類的屬性條件，我們日常自覺地或不自覺地認爲是該事物的現象，個別性，偶然性；而在這一特殊規定之下，既是種類的屬性條件，這時候也可以說是該事物的本質，普遍性，必然性。也就是說，在某特殊規定之下，可以使客觀事物的種類範疇轉化。卽自然的種類範疇和社會的種類範疇，也可以在某一特殊規定之下而轉化。如竹子可以屬於自然的植物的種類，也可以屬於社會的竹器原料的種類；石油可以屬於社會的燃料的種類，也可以屬於自然的礦物的種類；其他的客觀事物大致都是如此。

所謂種類的屬性條件和個別的屬性條件的統一，是有機的構成，不是機械的集中，也不是等量的分配；於是各個客觀事物具有的種類的屬性條件和個別的屬性條件，是各個不同的。也就是說，在同一種類的客觀事物之中，各個個別的事物所顯現的種類的屬性條件，有

的較之個別的屬性條件是劣勢的，有的較之個別的屬性條件是優勢的，

具有優勢的種類的屬性條件的客觀事物，它較之具有優勢的個別的屬性條件的客觀事物，是更完全地豐富地顯現着種類，也就是更完全地豐富地顯現着事物的本質。普遍性，必然性，這個別的事物，就是我們日常所謂標準的事物，也就是我們上面所謂典型的事物，美的事物。

美與種類範疇的關係

但是任何客觀事物既可以屬於許多並列的種類範疇和系列的種類範疇，於是在該客觀事物，任何種類範疇的屬性條件，也可以是優勢的，也可以是劣勢的。而這些錯雜的種類範疇間的相互關係，並列的種類範疇之間，有的是並無關聯，有的是反而矛盾。沒有關聯的雖未必互相破壞，互相干擾；而矛盾的則一定互相干擾，互相破壞。例如上述硯池是可以同時屬於黑色物體的種類，方形物體的種類，石質物體的種類，這是些並列的種類範疇。這些種類範疇的種類的屬性條件，可以同時是優勢的，也可以同時是劣勢的，不致互相破壞，互相干擾。然而一個硯池固是磨墨用的文具，可以屬於文具的種類；可以有其相當的重量，可以當作捶擊物用，也可以當作鎮壓物用；也就可以屬於捶擊用具的種類，或鎮壓用具的種類，這些也是並列的種類範疇。這些種類範疇的種類的屬性條件，對它的文具的種類範疇來說，則不能同時是優勢的或同時是劣勢的，而是互相干擾，互相破壞的。不過無論這些並列

的種類範疇的屬性條件，是否互相破壞，互相干擾，決不是一致的。

至於系列的種類範疇之間，則不如此。有的相互關聯，有的且能一致。於是這些系列的種類範疇的種類的屬性條件，雖然未必同時是優勢的，同時是劣勢的；却可以同時是優勢的，同時是劣勢的，例如某一個人既是屬於人的種類，同時也屬於動物的種類，生物的種類。一般的說，動物是生物種類範疇中其種類的屬性條件是優勢的，人是動物的種類範疇中其種類的屬性條件是優勢的，倘若這個人又是人的種類範疇中其種類的屬性條件又是優勢的，那麽在他這個人，系列的種類的屬性條件是一致的，而不互相干擾，互相破壞。又例如某一個牛，它是屬於牛的種類，同時也是屬於動物的種類，生物的種類；就其當作生物來說它是動物，其生物的種類的屬性條件是優勢的；就其當作動物來說它是牛，其動物的種類的屬性條件是比較劣勢的，若是當作牛其種類的屬性條件是優勢的，於是它的系列的種類的屬性條件並不一致，但尚不是互相干擾，互相破壞。

因此並列的許多種類範疇對於事物的美的規定，有的並不一致，而且互相干擾，互相破壞；有的雖不一致，却不互相干擾，互相破壞。事物之形體美者決不一定顏色美，顏色美者却不妨礙它的形體美。而系列的種類範疇對於事物的美的規定，有的雖不互相破壞却未必互相一致，有的既是互相一致而決不互相破壞。如美的人必是美的動物，而美的牛則不是動物

中的美的。

雖然各種種類範疇對於事物的美都有規定性，但是如上所述，惟有該事物的本然的種類範疇對於該事物的存在是有決定性的，也就是對於該事物的美是有決定性的。任何事物的本然的種類範疇本身，是它所屬的橫的並列的種類範疇和縱的系列的種類範疇的中心環節，它對於該事物的美有決定性。其他相關的橫的種類範疇則只相對的規定性而無決定性；其他相關的縱的種類範疇，則通過本然的種類範疇而對於該事物的美有決定性。

兩大系列的種類範疇與美

如上所述，宇宙萬物有兩大系列的種類範疇，一是自然的種類範疇，二是社會的種類範疇，這兩大系列的種類範疇是決定宇宙萬物的存在的，也是決定宇宙萬物的美的。

任何實體事物，不屬於自然的種類範疇，便屬於社會的種類範疇；和這同樣，任何實體事物的美，不是由自然的種類範疇所決定，便是由社會的種類範疇所決定。也就是任何事物的美，不是由自然的種屬的屬性條件所決定；便是由社會的階層的屬性條件所決定——詳細地說，是由生產過程中人和人的關係，人和物的關係爲基礎而派生的社會事物的屬性條件所決定的。

但是自然的種類範疇和社會的種類範疇，兩者又是相關的。在某一特殊規定之下，兩者

且是可以轉化的。因此這兩大系列的種類範疇，對於許多客觀事物的美，同的都有相當的規定性，如美人的美，既要有美貌，又要有美德，美貌便是自然的種類範疇所規定的，而美德便是社會的種類範疇所規定的。

不用說兩大系列的種類範疇之中，僅有一系列中之一個是某客觀事物的本然的種類範疇，是對於該事物的美有決定性的。但這兩大系列既是並列的種類範疇的關係，於是對於某一事物的規定，有時反而矛盾，以致互相干擾，互相破壞。同樣的，對於該事物的美的規定也是如此。例如狗，當作自然的動物的種類的屬性條件，和當作家畜的種類的屬性條件；又如花木，當作自然的植物的種類的屬性條件，和當作園藝的種類的屬性條件，兩者既不一致，且有矛盾。於是由這些種類的屬性條件所規定的它們的美，也是既不一致，且有矛盾的。當作家畜的美的狗的對於主人馴順柔媚的狗相，和當作園藝（俗惡園藝家的盆栽之類）的美的花木的矯揉造作的姿態，若當作自然的動物或植物來看，是多麼醜惡的啊！法國盧梭（Rousseau）說，自然的東西都是美好的，人一拈手便變成醜惡的了。這話的意思正是指這點吧？

客觀事物因為種類關係的複雜錯綜，所以它的種類的屬性條作和個別的屬性條件的統一關係也是非常複雜錯綜，因此而產生種類的屬性條件是優勢的事物，和個別的屬性條件是優

勢的事物，於是該種類的事物才有美的和醜的之分。但現實存在中有些事物的種類關係是非常簡單的，它的種類的屬性條件和個別的屬性條件的統一關係也是非常簡單的，它甚至幾乎無所謂種類的屬性條件是優勢的，和個別的屬性條件是優勢的，也就無所謂美的和醜的之分。例如同是泥塊，便難說這一泥塊美而那一泥塊醜。又或者某一方面的少數屬性條件，或者某一種屬性條件，只有量的差異，也就無所謂美的和醜的之分。例如事物的重量不同或硬變不同，不能因此而說這一事物美而那一事物醜。總之客觀事物的種類關係愈簡單，則該事物便愈近於沒有美醜之分。

典型的種類與高級的美

客觀事物有它的本然的種類範疇，而這本然的種類範疇又是縱的系列的種類範疇的一環；本然的種類範疇對於該事物是有決定性的，這本然的種類範疇相關的縱的種類範疇，通過本然的種類範疇對該事物都有相當的決定性。因爲在系列中的種類範疇是有高級的和低級的之分，而高級的種類範疇對低級的種類範疇，猶如低級的種類範疇對個別事物一樣，是有相當的決定性的。於是這一種類具有高級的種類的屬性條件是優勢的，那麼這一種類也可以說是完全地豐富地顯現着高一級的種類的本質，普遍性，必然性的種類，也可以說是典型的種類。例如顯花植物之於植物便是典型的種類，人之於動物也是典型的種類。當然這樣的種類也還是依存於個別的，而不是空洞的抽象

的種類。這樣典型的種類中的典型的個別事物，則是高級的典型的事物，也就是高級的美的事物。反之某一種類具有高一級的種類的屬性條件，不是優勢的，而是劣勢的，則不是典型的種類。如上所述，牛之於動物便不是典型的種類。這樣的種類之中當然尚有典型的個別事物，但這樣的典型的個別事物，和前者對比地說來，只是低級的典型的事物，低級的美的事物。不過在這裏還得附帶地申明幾句，這裏所舉的例子，是僅就其屬於自然的種類範疇來看的；若從別的特殊規定之下來看，當然不同。

事物的本然的種類範疇，雖不是最高的種類範疇，而它的種類關係最爲複雜錯綜，它的種類的屬性條件和個別的屬性條件的統一關係是最爲複雜錯綜的；也就[illegible]類的屬性條件是優勢的事物，和個別的屬性條件是優勢的事物，兩者之間相差懸殊，於是[illegible]種類的屬性條件是優勢的個別事物，典型的事物，就是我們日常所稱爲美的事物。例如人的本然的種類範疇便是人，和這本然的種類範疇相關的系列的種類範疇，高級的有胎生動物，脊椎動物，動物，生物等種類範疇，低級的有黃種人，漢人，青年人等種類範疇，若詳細分來實是無限的。然而就高級的種類範疇來說，這個人要是典型的人，美的人，才是典型的動物，美的動物；典型的生物，美的生物。就低級的種類範疇來說也是如此，這個人要是典型的人，美的人，那他的當作黃種人應當是典型的黃種人，美的黃種人；他的當作青年人應當是典型的青

年人，美的青年人。所以客觀事物的本然的種類範疇，是系列的種類範疇的一環，也是系列的種類範疇的核心，它對於實際存在的客觀事物的決定性大，對於客觀事物的美的決定性也大。

因為客觀事物的本然的種類範疇，一般的說，它的種類關係最為複雜，而它的對於該客觀事物的美的決定性也大。由這本然的種類範疇，逐漸升高或逐漸降低，種類關係更逐漸簡單，那種種類範疇對於客觀事物美的決定性逐漸減少，而種類的屬性條件和個別的屬性條件的統一關係，也逐漸簡單，而致消失其典型，消失其美。例如由人的本然的種類範疇逐漸上升而至動物的種類範疇，逐漸下降而至青年人的種類範疇，種類關係是簡單了，這種類範疇對於客觀事物的美的決定性減輕了，愈上升愈下降便愈減輕以至於幾乎毫無。

要之典型的種類中的典型的個別，是高級的典型的事物，最高級的美的事物。而在縱的系列的種類範疇中都是典型的種類，則這種類中的典型的個別事物，便是典型的極限，美的極限。

值得注意的兩點

最後，我們在這裏還得提及必須注意的兩點。

第一，如上所述，在某一特殊的規定之下，事物所屬的種類範疇可以互相轉化，互相推移；也就是事物的典型性可以互相轉化，互相推移。所以在

日常現實中我們認爲不美的事物，而在藝術中可以轉化爲美的。這種現實的不美之轉化爲藝術美，一則固然是由於典型性的加強，二則還在於這典型性的轉化。〔註一〕

第二，我們知道事物的美，事物的典型，是決定於它的種類的屬性條件的，而種類又關係於事物的變化的。事物既是在不斷地變化，種類關係也得隨之而變化，因此事物的美，事物的典型也得隨之而變化，所以沒有絕對的美，沒有永遠的美。

〔註一〕請參看第四章第二節

第三章　美感論

我們知道美是客觀的，不是主觀的，是離開我們的意識而獨立地存在，又能爲我們的意識所反映的。但是客觀事物的美如何爲我們的意識所反映？又如何能使我們發生美感呢？這是美學上一個很重要的問題，也是一個很煩難的問題。過去的美學家大都把美感當作美學的主要的研究對象，而心理學的美學家簡直把它當作唯一的對象，不過他們也大都在這個困難的問題前面倒了下去，他們的美學思想遂致荒謬得可笑。

現在我們要考察美感如何發生，或美感心理如何？爲便利計還是先要檢討過去的種種美感論。

第一節　美感諸舊說批判

舊美學的美感論

過去許多哲學家和美學家，認爲美是主觀的不是客觀的，於是他們的美學，許多都是美感論。美感原是一種精神現象，併不是不能單獨地成爲學問的對象。可是美感原是根據着外物的美，若不能正確地理解美，也就不容易

正確地理解美感。因此他們的所論，在我看來，大都是不正確，或不完全的。

過去的哲學家和美學家的關於美感的理論，無論就其歷史的發展來看，或就其派別的分歧來看，真是紛紛紜紜，千頭萬緒，我們原不能，也不必一一說及，因此在這裏只想就幾個最主要的，尤其是爲國人介紹較多，影響較大的學說爲中心，來加以簡略的檢討，雖然不免有掛一漏萬之嫌，但事實的限制只能如此。

形象的直覺說的源流

那麼我們來看所謂形象的直覺說吧！

所謂形象的直覺說，它的理論的根源是相當早，即在美學成立的初期，邦格騰和康德的美學思想中，便包含着這種傾向或可能性，而到克羅齊則是登峯造極了。

邦格騰因爲當時的哲學家認爲感覺不能認識眞理，惟有理性能認識眞理，而謂感覺是認識美的，感覺的極致是美，也就是說美感是感覺的圓滿性。反面說來，就是美感是非知性的，不通過思惟作用的。

邦格騰的這種以美感是不通過思惟作用的說法，到了康德是被承繼着而且被發展了。康德雖然不有邦格騰一樣，認爲美感是感性的，却設定了在悟性和理性之間的判斷力當作美感的精神能力。認爲「由對象所引起的精神活動，如果對此能力很爲調和，就發生快感」。這

快感的發生又不是通過悟性範疇的，也就是和對象的與其他事物的關聯或意義無關；卽所謂無關心的，超功利的，所以是美感。這是康德的關於美感的中心思想。這種說法雖不是邦格騰那樣的樸素，但是根本上還是認爲美感無關於思惟作用，和邦格騰原是一樣。

試看康德的關於美的規定所謂四原則吧。第一，對之毫無關心，而獲得快適的對象便是美。第二，不加概念（卽不是悟性的範疇）而給予普遍的快適的便是美。第三，雖有合目的的形式，但無目的的表象而被知覺的便是美。第四，倂不加概念而當作必然的快適的對象被認識的便是美。這四個原則之中，當然最重要的是上面所說及的第一個，其他三個都可以當作第一個的補充。而第一個的所謂「無關心」，就是一般的所謂超功利的美感的態度。這態度的可能的前提條件，在康德是因爲有非悟性的判斷力的設定。卽因爲美感是由於非悟性的判斷力，所以對象和其他事物的關聯，對象的事物的意義或效用，都在認識之外，於是我們對於對象是無關心的。而且又因爲美感是非悟性的，是無關心的，所以並非如感覺的認識一樣沒有普遍性，沒有必然性；反之美感是普遍的，是必然的。只是美感究和悟性的認識也不同，卽不能把握對象的內容，僅能把握對象的形式。

這樣說來，康德的美感論的根基就在於所謂判斷力的精神能力。但是這所謂判斷力究竟似乎不是實際眞有的東西，只是他理論要求的前提。於是康德而後的美學家，雖然承受了康

德美學思想的大部分，可是抽去了成爲這美學思想之脊骨的判斷力，而換上了所謂直覺。因此他們的所謂直覺又和康德的直覺不同了。在康德直覺是感性的東西，而在他們則不是悟性的東西，却也不是感性的東西。即認爲直覺是不通過思考而能把握事物的本質的東西。克羅齊就是在這樣的直覺的脊骨之上構成了他的美學，朱光潛在「文藝心理學」裏的所謂形相的直覺說，就是克羅齊說的落胤。

克羅齊在其所著「美學」一書裏開宗明義第一節便說：「人類的知識有兩種樣式，就是或爲直觀的知識，或爲論理的知識，……在日常生活所訴的恆屬直觀的知識。就是說有些眞理是我們不能替它定界說的，不能用三段論法證明它的，卻必須直觀地認識它的」。在這裏他正是說，直覺是能認識有些眞理，也就是不把直覺的內容只限於感性的認識所能把握的內容。

直覺在克羅齊究竟是怎樣的東西呢？我們看他從兩面方面給予它規定的論證吧！第一，他從概念方面來論證說：「確乎有些地方是可以發見概念中混着直觀的。但在其他許多直觀裏，則並無這種混淆的痕跡，便是證明這種混淆是不必要的」。於是他認爲直覺對於概念是獨立的，直覺是不容智力侵入的，而且直覺不是對於現實的實在的知識，不是對於眞實的事物的知識，「是對於眞實的知覺和可能事物的單純心象之未分化的統一」。

第二，他從感覺表象方面來論證，認為感覺是被動的而直覺是能動的　所以直覺不是感覺也不是感覺的聯合。他說無意識的元素的聯合，不能超出感覺和自然的世界。至於表象，他說：「若是將它當作一種複雜的感覺，那麼我們重複迴到單純的感覺，這是不因豐富與貧弱，也不因它所出現的組織體或為初步的或為充分發展而充滿着過去感覺的痕跡的不同，以至改變他的性質」。因此直覺也不是我們一般的所謂表象。

但他主張直覺之中「必有一種形式的表現不能缺少；質言之，表現就是直觀所不能分離的一部分」。由這一點看來，他所說的直覺的內容就是形式，這是我們能夠知道的。

由邦格騰，嚴格地說，由康德到克羅齊的這一個系統的基本傾向，就美方面來說，他們主張美是在於形式的；就美感方面來說，他們主張美感是不關於知性的。

邦格騰康德的錯誤

關於邦格騰的美學思想，因為究竟是素樸而單純的，而且我們在上面第一章裏也曾批評過，現在不必詳論；只是扼要地說來，可以舉出兩個重要的缺點。第一，感覺原是初級的認識，現象的認識；而美正如上面所說，是客觀事物的本質眞理，也就是感覺不能把它當作客觀事物的本質眞理而認識的。第二，所謂「感覺的圓滿性」，這句話的意義非常模糊，但是在這裏可以有一個比較適當的解釋，就是客觀事物的刺激是適合於感官的，也就是引起快感的。然而快感只是快感，不是美感。美感

雖是由快感發展的，但美感已不是單純的感官的快適，而是精神的快適。觸覺味覺在現階段都可以發生快感而不能發生美感，這是許多哲學家和美學家所同意的。因此邦格騰的感覺說的美感論是不正確的。

康德的美學思想誠然不是邦格騰的那樣素樸，但是比較神秘，康德的所謂判斷力這東西，如上所述，只是康德式的理論所求的前提，而不是實際具有的精神能力。人類意識領域中沒有這種精神能力，那麽康德的設定就是等於臆造。

至於康德所論的美感的心理狀態，第一便是對於對象的「無關心」。所謂對於對象的無關心，在康德的理論上原是以判斷力爲基礎的。這基礎既是臆造的，無關心說也就不能建立。即就常識來說，這樣的「無關心」，朱光潛認爲就是無所爲而爲的態度。但是怎樣是無所爲而爲的態度呢？在人生中所謂無所爲而爲的態度，過去的美學家喜歡舉遊戲爲例，也常把戲和美的欣賞及美的創造視同一列。康德之後的席勒（Scheller）因爲受了無關心說的影響，便「極言美（感）爲遊戲衝動的發露」。「他本着這個主張，說只有遊戲時候的人是圓滿的人」。但是關於這種說法，早已有不少研究者的有力的反駁，其中最爲國人所熟知的便是蒲勒哈諾夫的理論。他從史的發展上考察這個問題，指出（一）所謂遊戲不是完全無所爲而爲的活動；（二）藝術的創作也決不是無所爲而爲的活動。而且事實證明，在更能適合人

類的某種意識的欲求時，美感也更強。

又據康德的話說：「因為誰都知道，在鑑賞者自身，對於對象的快適是在無關心之中發生的，那他便可判斷這快適的理由是誰都有的。因為這不是根據主觀的什麼嗜好（或其他什麼想到的關心）而判斷的。而且判斷者從對象所受的快適，是全然自由地感到的，看不出他是以根據他的主觀而發的私的條件為快適的理由。」於是美感是有普遍妥當性。但是所謂「無關心」已是不可能的，則由它而論證的美感的普遍妥當性又是空幻的。

但是美感的有相對的普遍妥當性，原是不成問題的，只是在康德的理論上成了問題。原來康德認為通過悟性範疇——「加以概念」——而獲得的認識是有普遍妥當性的；至於美感，照康德的話說是「趣味判斷」，是「不加概念」，而由於不關心的態度也可以論證它是有普遍妥當性；這種思想本是錯誤的，不符事實的。事實是正和康德的說法相反。美感的相對的普遍妥當性，不是由於不關心的態度，而是由於通過悟性，加以概念。（註一）

上面曾說美不是感性所能認識的，必須通過智性才能認識。換句話說，美感不僅是由於感性能力，而也是由於思惟作用。正因為要通過思惟作用，也就是康德所謂悟性範疇，於是所把握的內容，不僅是對象的形式，同時也是伴隨着這形式的事物的本質，關聯，意義。

克羅齊的錯誤

克羅齊的直覺即表現之說，在表面上雖和康德的大爲不同，而在根柢上却是大致一樣的。他的所謂直覺是不容智力侵入的，也就是非悟性的，「不加概念」的。同時又是和感覺沒有關係的，和不能「割離感覺的精神基礎而分立的」表象也是不同的。這樣的直覺，既非感性的東西，也非智性的東西，它將是一種什麼東西呢？我們在新認識論上沒有法子找到它的地位。但是我們不妨設想克羅齊的直覺是感性和智性之間的第三種精神能力，猶如康德的設定判斷力是悟性和理性之間的東西一樣。然而即算如此，它要對於事物的形象能把握，還是不能「割離感覺的精神的基礎」；同時直覺既是美感的精神能力，即要對於客觀事物的本質能當作本質來把握，也就還是要通過智性的。所以他的所謂直覺並不是感性和智性之間的一類特殊能力，那是我們可以斷言的。

然而克羅齊所看重的一點，即是直覺是能動的創造，也就是他的所謂表現。他認爲直覺之中必有一種形式的表現，形式的表現和直覺是不可分離的。因此直覺所把握的內容，在他倒是不管有否客觀事物的根源，無寧說是正因爲要沒有客觀事物的根源，而「割離感覺的精神基礎」。所以他的直覺似乎不是我們一般的所謂認識，而是表現。但在另一方面又如上面所引的話說：「在日常生活所訴的恆屬直觀的知識，就是說，有些眞理是我們不能替它定界說的，不能用三段論法證明它的。却必須直觀地認識它的。」這又是說直覺是能認識有些眞

理。在這裏不免存在着克羅齊的直覺的矛盾。這個矛盾只有一個解決的方法，就是克羅齊的所謂形式是和客觀事物無關的形式，所謂眞理也是和客觀事物無關的眞理，乃至他的所謂認識和表現，一切都是他特有的直覺的所產，是他特有的觀念的遊戲。

可是克羅齊所說的「在日常生活……有些眞理是我們不能替它定界說的，不能用三段論法證明它的」，對於這點，我們完全同意。但是也並不能由此證明對於日常生活的這些眞理的認識，不是由於智性，而是由於直覺。因爲客觀事物的個別和個別之間，種類和種類之間，往往是有區別而無界限的，對於這些本身無「界」可「說」的東西，反映它的智力也自然不能替它定界說，硬要強爲替它定界說，智力自己便「失掉了它的眼睛」而成爲盲目的了。至於三段論法，原來便不是完全的邏輯，假如沒有特別規定的話，幾乎一切的眞理都不是它所能證明的，若以爲三段論法不能證明，便認爲是非智力的，則智力又幾乎不能存在。

可是眞理原不是克羅齊所說的那樣，智力也不是克羅齊所說的那樣，而直覺也不是克羅齊所說的那樣。在日常生活中我們對於有些眞理的認識，看來似乎沒有經過思惟作用，沒有經過判斷和推理的過程；但是其實只是沒有臨時經過思惟作用，或者沒有明顯地經過判斷和推理的過程，因此雖曾經過思維作用而不自覺，遂否認經過思維作用，認爲是未爲智力侵入的直覺。這是不正確的說法。〔註二〕

因此我們認為美感是要經過智性，而且是以感性為基礎的；美感不僅是由於形相的認識，而且也由於透過形相而進入事物的關聯，本質，意義的認識。所謂「美感經驗是形相的直覺」，只是荒謬之談。

心理的距離說與美感的態度說

同樣由康德的無關心說引伸出來的，尚有朱光潛在文藝心理學裏說到的心理的距離說。

所謂心裏的距離，據朱光潛的解釋是：「就消極方面說，它拋開實際的目的和需要，就積極方面說，它着重形相的觀賞。它把我和物的關係，由實用的變為欣賞的。就我說，距離是超脫；就物說，距離是孤立。」這個心理的距離的「原則」，據說是英國心理學家布洛（Bullough）仔細研究而推演出來的。但是我認為這顯然是康德的無關心說的延長。即算這位心理學家和朱光潛沒有注意到這兩說之間的密切關係，而無關心說給心理的距離說的暗示或影響，是決不容易忽視的。於是我們對於無關心說的評語，其實也是適用於心理的距離說的。

但是這個問題關係的範圍頗為廣泛而複雜，我們尚須詳細地予以考察。首先和這個相關的就是美決定於美感的態度之說。

據朱光潛在「文藝心理學」裏說：「同是一棵梅花，可以引起三種不同的態度。看到梅

花你就想到它的名稱，在植物學中屬於某一門某一類，它的形狀有哪些特徵，它的生命需要哪些條件，經過哪些階段，這樣你所取的是科學的態度。其次看到梅花，你就想起它有什麼實用，值多少錢，想拿它來做買賣或贈送親友，這裏你所取的是「實用的態度」。又如「見到梅花，把它和其它的事物的關係一刀截斷，把它的聯想和意義一齊忘去，使它只剩一個赤裸裸的孤立絕緣的形相存在那裏，無所爲而爲地去觀照它，賞玩它，這就是美感的態度了。在科學態度中，梅花因與其他事物有關係而得意義；在實用態度中，梅花因其可効用於人而生價值。在美感態度中，它除開（一）與其他事物有關係以及（二）可効用於人兩點之外，自有意義，自有價值」。由這一段說明，可以知道他認爲人對事物有這樣三種態度，而且這三種態度原是決定事物的所以成爲精神活動的對象的三方面，也就是有些人的所謂三個世界。

據呂澂改編莫伊曼原著的「現代美學思想」中說：「我們所在的世界渾然一體，無從各個的區別出什麼來。但從不同的方面去看，也能見得各個不同的世界。第一，人生有飲食起居及與之相關的活動努力，是爲實際的世界。實際世界不外根據意欲而發生行爲，所以實際世界，乃以情意爲主體。這樣情意活動要對着人而開拓，便成了道德的世界。」第二，人們還欣求着知識的光明，對着一切發生什麼、怎樣、爲甚等等問題，便是學問的世界。第三是美的世界，與實際生活無關，又不是完全運用明徹的理智，而是先自濫着感情，使宇宙人生

和人心純粹脈絡相通。（但在知的方面以觀照性爲主，而在情意方面以靜觀性及快感爲主）這是美的世界的特點。

他們這裏所說的三種態度和三個世界的那種區別，顯然是相當嚴峻的；尤其是美感態度與其他的態度，美的世界與其他的世界之區別，簡直是不能互相侵犯。因爲他們的所謂美感態度，是把事物和其他事物的關係切斷，把它的意義和功用忘去；所謂美的世界是赤裸裸的孤立的形相。於是美感態度既和其他態度完全不同，而美的世界和其他的世界則是劃若鴻溝了。而且他們認爲這三個世界的不同，完全是由於這三種態度的不同而決定的。有實用的態度才有實際的世界，有科學的態度才有眞理的世界，有美感的態度才有美的世界。

美感態度說的錯誤

然而他們的這種理論很顯然是觀念論的，是錯誤的。

我們認爲人們因爲一般的意識形態或一時的心理狀態的不同，而有對於客觀事物的態度的不同；而由於這態度的不同，以致認識事物的方面也確是往往不同。所謂態度就是一般意識形態或一時的心理狀態的表現。無論一般的意識形態也好，一時的心理狀態也好，又都是直接地爲對象的事物之特性所引起的，或間接地爲廣泛的現實的影響所形成的。因此某種態度，固然也規定或者說限制事物的成爲對象的方面，但從根柢看來，廣泛的客觀現實倒是決定處理事件的態度的。所謂實用的態度，科學的態度及美

感的態度，這三種態度，也自然都是或者直接地爲對象的事物的特性所引起的，或者間接地爲廣泛的現實的影響所決定的。所以美感的態度雖也制約成爲對象的美的世界，而根柢上是美的世界決定美感的態度。這就是說，美感的態度對於美的世界的成爲對象雖有反作用的規定，但不是根本的，而是第二義的；美的世界對於美感的態度是決定的，是第一義的。

至於所謂三個世界原是「渾然一體」，相互之間並沒有隔絕的鴻溝，使它們劃分成爲三個獨立而並存的世界。同樣三種態度也不是絕對各別的，相互之間也沒有完全特殊的條件，使它們成爲毫不相關的東西。

且看所謂科學的態度的特點，朱光潛曾說，是研究事物的種類關係，形狀特徵，生長條件和階段等。但是這些果然和實用沒有關係嗎？是科學的態度所特有的嗎？又所謂實用的態度的特點，是注意事物的效用，價值，這點果然和科學沒有關係嗎？是實用的態度所特有的嗎？事實完全不是如此。

首先我們要知道，沒有一種科學不是直接間接聯着實用而發達起來的，一部科學發達史可以爲我們的證證。幾何學起源於測量土地，天文學起源於占星術、觀測氣象，化學起源於煉金術，論理學起源於辯論術。總之沒有一種科學的發達是和實用沒有關係；相反的，一切科學的發達都是以實用爲基礎，以實用爲前提的。科學的態度固然要研究事物的種類關

係，形狀特徵及其生長條件和階段等，同時也注意事物的效用，價值。實用的態度固然要問事物的效用、價值，同時也要問它的種類關係，形狀特徵及其生長條件和階段等。這植物若是松柏類，本質堅緻，可以不施肥而生長於荒野，十數年成長後，能取來做木料；若是桃李類，則木質較弱，施以相當肥料，成長後每年可結甘美的果實，能作食品。所以要實用某事物，就要對該事物有相當的科學知識；而且正因爲要實用某事物，非對該事物作相當的科學研究不可。實用和科學不是沒有關係的，實用的態度和科學的態度也是不能分離的。

同樣，美感的態度固然是注意事物的形象，但也不是和日常生活無關係的，而在美感的態度和實用的態度之間，也沒有什麽絕對的界線。關於這點，和美感相對應的藝術便表現得明白，一部藝術發達史也可以爲我們做鐵證。狩獵時代的藝術，就和狩獵時代的實際生活密切地關聯着；牧畜時代的藝術，就和牧畜時代的實際生活密切地關聯着；農業時代的藝術，就和農業時代的實際生活密切地關聯着。對於這些，有格羅塞及蒲勒哈諾夫等人的著作敍述得很好了。而這些藝術的不同，就是由於實際生活的不同和與之關聯着的美感的不同。所以美感不是和實用沒有關係的，美密的態度和實用的態度也不是能分離的。

人們對於那些和他們生活關係密切的事物，特別的引起美感。如狩獵民族之於野鹿野兎，牧畜民族之於牛羊，特別了解，特別愛好，卻所謂知之深而愛之切，所以美感也強。

莫伊曼的對象世界三分說，一方面是和主觀態度三分說有關係，另一方面也可以看出知情意三分，眞善美三分說的影響。只是他的對象世界是按眞善美三分，却不是嚴格地配合着知情意三分而已。關於知情意三分說，眞善美三分說，我們是否定的，認爲知是情意的基礎，眞是善美的基礎，情和意，善和美又是互相關聯的。這裏莫伊曼以爲實際世界是以情意爲主體的道德世界，學問是以理智爲主體的眞理世界；而美的世界，有觀照性的理智；也有靜觀性及快感的情意，情意與理智都不透澈而互相調和。這種說法完全是觀念的遊戲，即就所謂實際世界來說，便不得不參加理智作用。不由理智作用處理日常生活，這是我們不能想像的事。

我們否認美感態度和實用態度與科學態度有絕對的分別，只承認美感的心理狀態和日常生活的心理狀態有所不同，美感態度和日常生活的態度有所不同，及美感對象和其他的認識對象有所不同。美感的心理狀態或美感態度雖制約着美感的對象，但廣泛地說，美感的對象根柢上決定美感的心理狀態或美感態度的。

心理距離說的錯誤

明白了所謂美感的態度之後，來看所謂心理的距離說便容易瞭然了。

所謂心理的距離，朱光潛所說：「就我說，距離是超脫；就物說，距離是孤立」。超脫又是什麼呢？他說就是瀟洒出塵，超然物表，脫盡人間煙火

氣。我們用一句話說來，就是所謂超脫實用的態度。然而如上所述，美感不是和實際生活沒有關係的，美感的態度不是和實用的態度能夠分離的。也就是說，美感的態度是不能超脫實用的態度，倒是相反地以實用的態度爲基礎的。孤立又是什麽呢？就是「把它（美感對象的物）和其他事物的關係一刀截斷，把它的聯想和意義一齊忘去，使它只剩一個赤裸裸的孤立絕緣的形象存在那裏。」這又是和事實不符的。因爲成爲美感對象的世界，固然主要的是由於它的形相，但也不一定要割離它和外界的關聯，而且事實上「它和他事物的關係」不是一刀幾刀能夠截斷的。就在「文藝心理學」這本書裏，朱光潛也沒有否認聯想對於美感的影響。而且說：「知覺和想像都以聯想爲基礎，無論是創造或是欣賞，知覺和想像都必須活動，……如果去開聯想，不但詩人無從創造詩，讀者也無從欣賞詩了」。聯想之中不免有關於實用的且不說，而使我們發生聯想的外在的根源，就是一事物「和其他事物的關係」。美感既要聯想，就是不能「把它和其他事物的關係一刀截斷」。那麽朱光潛似乎是搖晃着白光閃閃的刀截下去了，只是關係並沒有斷。所謂孤立的事物，原來不過是觀念論美學家玩的魔術。

於是朱光潛自己也不得不說：「在美感經驗中，我們一方面要從實際生活中跳出來，一方面又不能脫盡實際生活；一方面要忘我，一方面又要合乎我的經驗來印證作品，這不顯然是一種矛盾嗎？事實上確有這種矛盾，就是布洛所說的距離的矛盾。創造和欣賞的成功與

否，就看能否把距離的矛盾安排妥當。距離外遠了，結果是不可了解：距離太近了，結果又不免讓實用的動機壓倒美感。不即不離，是藝術的一個最好的理想。」但是怎樣是不即不離呢？朱光潛沒有說明，照上面的話看來，似乎應當是就我來說，是超脫又不超脫；就物來說，是孤立又不孤立。我們可以斷言，這個距離的矛盾是一個永遠也不能「安排妥當」的矛盾。

然而我們也承認在美感時有心理狀態的不同，也承認在美感時不須直接想到對象是否合乎我們的實用，也承認在鑑賞時我們的注意力完全集中於事物的美，於是就心理狀態來說，是感到一種激動的精神的滿足，成爲陶醉的愉快，因而一時和這美沒有關係的日常生活經驗或欲求便致遺忘，而和這美有關係的日常生活經驗或欲求，不但不會遺忘，反而能增加美感的強度。換句話說，美感的愉快原也是一種欲求的滿足，直接間接地關係於實際生活的。

〔註三〕

我們否認心理的距離是決定事物的美的，否認「創作或欣賞的成功與否就看能否將這距離的矛盾安排妥當」，也就是否認心理的距離是決定創作或欣賞的成功與否的基本條件；否認美感必須有超脫實用目的實際生活的心理的距離，而認爲美感的心理狀態，雖和實用目的實際生活的心理狀態有所不同，但實用目的實際生活是決定美感的一個主要條件。

至於朱光潛說：「不卽不離是藝術的最好的理想，」因此而大爲批評藝術上的理想主義與現實主義，結果說是「理想主義和現實主義，對於距離，一個是太過，一個是不及。」但是詳細考察起來，這種議論是完全落了空。因爲在美感經驗中所謂心理的距離，完全不是朱光潛所說的那麽囘事。試看他擧的實例，說乘船的人們在海上遇着大霧，是一件最不暢快的事。呼吸不靈便，路程便躭擱，固不用說；就是聽到若遠若近的鄰船的警鐘，水手們手慌脚亂地走動，以及船上乘客們的喧嚣，時時令人覺得彷彿有大難臨頭似的，尤其使人心焦氣悶……「但是換一個觀點來看，海霧却是一種絕美的景致。你暫且不去想到它躭誤了程期，不去想到實際上的不舒服和危險，你姑且聚精會神地去看它這種現象，看這幅像壓似的薄紗，籠罩着這平謐如鏡的海水，許多遠山和飛鳥，被它蓋上一層面網，都現出夢境的依稀隱約，它把天和海聯成一氣，你彷彿伸一隻手就可以握住在天上浮遊的仙子。你的四周全是廣闊，沈寂，祕奥和雄偉，你見不到人世的雞犬和煙火，你究竟在人間還是在天上也有些猶豫不易決定。這不是一種極愉快的經驗嗎？」可是我看，假若果有這種愉快的經驗的人，可以斷言這種愉快經驗之得來，不是由於「換一個觀點」，而是由於換一個腦筋；也就不是由於「心理的距離」，而是由於生理的距離——便是這個人的神經多少有點毛病。

請想像一下這個人物吧。因爲看見「許多遠山和飛鳥被它蓋上一層面網」的海中霧景，

便「彷彿伸一雙手就可以握住在天上浮遊的仙子」；以至於將船的危險，「若遠若近的霧船的警鐘，水手們手慌脚亂的走動，以及船上乘客們的喧嚣」，都視而不見，聽而不聞，這人不是神經錯亂或幻想狂嗎？然而這種人是沒有嗎？這却很難說。現在我們國家這個大船就是遇着了比濃霧還險惡的狂風暴雨，若遠若近的警鐘在震響，水手們手慌脚亂地在走動，假如有人竟視而不見，聽而不聞，要超脫這些實際生活的關係，幻想着「彷彿伸一雙手就可以握住在天上浮遊的仙子」，我們的美學家也決不會認爲這是美，而認爲這是醜惡吧！

但是也許有人要問，在鑑賞藝術時，對於藝術裏面的和上述景狀相似的內容，不是我們也能發生美感嗎？這是有的，是可能的，而且是應當的。因爲藝術的內容已不同於現實，藝術的美已不同於現實的美。藝術的美是溯源於現實美，而又超越於現實美。藝術美的超越於現實美，一方面是由於典型性的增高，另一方面也由於現實性的減低，因此而藝術是現實的改造，藝術的內容與現實事物得有相當的距離。（註四）所以藝術引起的美感和對於現實事物的心理狀態是有所不同。在對於藝術的鑑賞和對於現實的認識之間，這點心理狀態的不同，稱爲心理的距離固無不可，但是這不同原是由於藝術內容的現實性相對的減低，也就是這心理的距離原是由於對象的距離。於是所謂理想主義和現實主義，是在於心理距離的大過或不及，這簡直是「彷彿伸一雙手就可以握住在天上浮遊的仙子」一樣的道理。

以上我們考察了自邦格騰倡導，經康德發展，而至克羅齊完成的這一個系統的美學。它是所謂形式主義的美學。也就是形而上學的美學中最主要的一部分。我們知道，形式主義的美學諸大家的關於美感的理論，是不正確的，是不完全的。

和形式主義的美學在美感的理論上雖有密切的關係，然而着重點不同的，是心理學的美學派中的感情移入說。

感情移入說的源流

感情移入說在舊美學中影響之大，不亞於康德的無關心說。且有人以美學上的感情移入說與生物學上的天演論相比，而稱感情移入說之倡導者費蕭士爲美學上的達爾文。它在舊美學中的重要性於此可見。

不過我們爲要詳細知道感情移入說，尚須一探它發展的淵源。於是在正式論到感情移入說之先，還不得不追述到弗徐納。弗徐納在心理學的美學中，有類於邦格騰的在形而上學的美學中，他們各爲美學思潮一大流派的首倡者，其美學思想的素樸而尚未流於煩瑣乖僻，也正有相似的地方。

弗徐納的關於美感的研究，曾定有六個法則。這六個法則，如上章所說，其中有兩個法則是關於美的印象的，也就是關於美的對象的。餘四個之中，所謂印象助成增進的法則，嚴格地說也不是完全屬於美感的。明瞭的法則本身並無特殊的內容，徒爲強調其他法則之意義

而設的。美感域的法則，其中包含三個要點：（一）外來刺激在一般感覺域以上，（二）感受性不可過弱，（三）注意不他及。這三點誠然都不是和美感沒有關係，但究竟只說明了快感的條件，並沒有說明美感的特性。所以餘下來的就只有一個聯想的法則了。

對於聯想的法則，弗徐納最爲重視，他曾自說美學一半是建立在這個原理上。他認爲美感有兩種不同的要素，其一爲美的印象的直接要素，如色彩形態等便是。但僅靠這些要素還不能構成完全的美感，於是有第二種由過去經驗再生的聯想要素。事物之有精神的意義皆由於此。兩種要素融合同化成爲一體，便是完全的美感。他的這種思想，正是很好的對於形式主義美學的反駁。如上所述，形式主義的美學只注重美的形式，而謂美就是在於形式，美感所把握的只是形式。他則認爲這並不夠，美感尙須關於對象的意義。

然而弗徐納對於美感的解釋注重於聯想，依然還是不夠的。聯想誠然能增强美感，而聯想本身却不一定卽成爲美感；美感也誠然有聯想，而美感却不以聯想爲其特質。

聯想和美感的關係，主要的有兩種不同的樣式：（一）是因對象引起美感後而生的聯想，聯想到的經驗本身如爲美感的，自可增進美感；否則不能增進美感。（二）是對象雖未引起美感，但由對象而聯想到的經驗是美感的，却可以追憶而發生美感；否則毫無美感。可知人們並不是一聯想便生美感。聯想和美感究竟還是兩囘事，也並不是美感所特有的。而弗

徐納對於美的聯想與一般聯想並沒有予以區別的說明，結局也就是弗徐納沒有確切地說明美感如何發生，美感的心理狀態究竟如何。

弗徐納雖沒有確切地說明美感，但他的聯想的法則影響於後來的美學思想者頗大。感情移入說的發生便顯然受到它的影響。

感情移入說的理論，也是由於論者而致往往不同。但是有一個根本之點是大致相同的，就是朱光潛所說：「把人的生命移注於外物，於是本來只有物理的東西可具有人情，本來無生氣的東西可有生氣。」朱光潛又會以里蒲士之說爲本而更詳細地解釋說：「移情作用（即感情移入作用）只是一種外射作用，換句話說，凡是外射作用不盡是移情作用，移情作用和一般外射作用有什麽分別呢？它們有兩個最重要的分別：第一在外射作用中物我不必同一，在移情作用中物我必須同一。我覺得花紅，紅雖是我的知覺，我雖然把我的知覺外射爲物的屬性，我却未嘗把我和花紅的區別忘去。反之，突然之間我覺得花在凝愁帶恨，愁恨雖是我外射過去的，如果我眞在凝神觀照，我決無暇回想花和我是兩回事。第二，外射作用由我及物，是單方面的；移情作用，有時也由物及我，是雙方面的。我看見花凝愁帶恨，不免自己也陪着花愁恨，我看見山聳然獨立，不免自己也挺起腰幹來。概括地說，知覺的外射，大半純是外射作用；情感的外射，大半容易變爲移情作用」。

這樣給感情移入說以大致的說明之後，朱光潛又轉述里蒲士所曾舉的實例來作解釋說，希臘建築多利斯（Doaris）的石柱，照物理學說，我們看見它時應該覺得它承受重壓順著地換吸力而下垂；但是多利斯石柱，我們却往往覺得他聳立飛騰，現出一種出力抵抗不甘屈撓的氣慨。里蒲士說：「石柱在聳立時的聳立的動作是誰發出來的呢？是做石柱那堆頑石嗎？不是，不是石柱本身，而是石柱所呈現給我們的空間意象；它是線，面和形，而不是線，面和形所圍成的物體。作伸張和收縮的姿態者也是這些線，面和形。」這些線，面和形所形成的空間意象，在我們為什麼覺得是聳立上騰的呢？里蒲士的答案是類似聯想。因為知覺都是憑已往經驗解釋目前事實，我們最原始最切身的經驗就是自己的活動以及由此而生的感情，最原始的推知事物的方法，也就是根據自己的活動和感情，來測知我以外一切人物的活動和感情。然而感情移入雖由於聯想，却不只是聯想。聯想只能喚起感情的記憶，而不能表現那個感情，它和那感情的關係是偶然的。感情移入不但能喚起感情的記憶，而且能表現那個感情，它和那個感情的關係是必然的。至於感情移入作用之能引起美感，是因為它給我以自己伸張的機會。外物的形象無窮，而生命有窮，自我伸張到外物的形象，是由有窮到無窮，由固定到自由，是一大解脫，故生快感。且此自我，係藉形象得以表現，則是「觀賞的自我」與「非自我」的形象同一，所以這快感是美感，不是尋常的快感。

以上是朱光潛在「文藝心理學」裏介紹里蒲士的感情移入說的概要。關於感情移入說尙有其他稍有參差的意見，而里蒲士之說原也不是這樣簡單，但是在這裏却也說明了幾個要點。爲着容易明白起見，玆再分舉於下：（一）我的知覺外射爲物的屬性；（二）我們所知覺的物的形象不是屬於物本身，而是我們的意象；（三）物的形象可以喚起經驗過的感情，並表現那個感情，即移入我的感情而表現自我；（四）物的形象的表現自我，原是我與非自我的同一，是由有窮到無窮，所以是美感。

感情移入說的錯誤

由以上所述，我們可以知道里蒲士的感情移入說的理論，原是和巴枯婁（Barkeley）僧正的認爲物是感覺的集合，馬哈（Mach）的認爲是感覺的綜合一樣的。退一步說，也是康德一樣，認爲我們所知道的僅是由感覺藉先驗的直覺形式及悟性範疇而構成的現象，不是物本身。

但是我們的意見則相反，我們認爲客觀存在的物是可以認識的，我們所認識的物的現象，物的屬性，就是物本身的現象，屬性，也就是物本身。物的形相原是屬於物的，是和物本身不能分離的，反之，倒是離我們的意識而獨立的。我們對於物的認識就是物的反映，認識過程中所獲得的意象也就是物的形象的反映。不過意象是主觀的，物是客觀的，意象並不等於物，意象之外依然有客觀存在的物。在反映物的形象的意象之中須滲透我們的感情，而

物却不能移入我們的感情。

我們曾說紅是物的屬性，不管這紅色的原因尚在於太陽光線的某種波長及速度的特性，而紅色的物却又有反射及漏過這種太陽光的自己的特性，我們並不能否認某種波長及速度的光線不是紅色光線，也不能否認物的這種物性不是紅。至於花的凝愁帶恨雖不是花的屬性，不是花所固有的，而且我們所鑑賞的花依然是客觀存在的花，並不就是我們的意象；但是我們却認爲這花本身有一種使我們覺得它凝愁帶恨的特性。

不過花既無所謂愁和恨，而我們覺得它凝愁帶恨，這道理便不是和上述我們覺得花是紅的一樣。前者是純客觀的條件所決定的，而後者一方面有客觀的條件，但主要的是主觀的條件所決定的。只是這種主觀的條件，與其說是由於感情移入，毋寧說是由於類似聯想。類似聯想之說雖然樸素，却有片面的正確性，而按里蒲士的解述說，與其說這花表現着一種爲它所喚起的記憶中的感情，毋寧說它本身止是喚起了我們的感情的記憶，當然在這裏是只就看見這花覺得它在凝愁帶恨來說，並不是就美感來說。因爲覺得花在凝愁帶恨並不就是美感，所以我們在上面曾說類似聯想並不一定就引起美感。

覺得花在凝愁帶恨，爲什麼花不是表現那種愁恨的感情呢？第一，花沒有所謂愁恨，無由表現；第二，花不是主觀的創造，也不得爲鑑賞者表現其被喚起的記憶中的愁恨；第三，

花反映在意識中的表象誠然是主觀的，但表象只是客觀的花的直接摹寫，在這種摹寫過程中幾乎毫無能動性，也就不是創造，不是能表現主觀的感情的。因此我們在看客觀的花時，覺得花在凝愁帶恨，並不是因為這花表現了由它所喚起的記憶中的感情。

但是關於聯想又如我們上面所述，是經驗的追憶，和當前對於客觀事物的認識完全是兩回事，可是在看花時覺得花在凝愁帶恨是一回事。而且記憶中的愁恨是主觀的，花的形狀是客觀的，只是類似聯想，兩者無從如此緊密地聯繫起來。也就是說在意識中記憶還是記憶，認識還是認識。因此在認識花的形狀時覺得花在凝愁帶恨，尚不是一般所謂類似聯想。

不過說是類似聯想還有片面的正確性，這是因為聯想必須根據喚起聯想與被聯想的客觀事物的關聯，而經驗中或意識中這種客觀事物的關聯必然性大的時候，往往消失其聯想過程，也消失其聯想的獨自內容，是和認識並起的，並存的。這樣的意識作用，可以說不是一般的類似聯想了，但是其本來性質與類似聯想並無大異，我們看花覺得花在凝愁帶恨，就是這樣的一種意識活動。為要明顯地解釋這種意識活動，我們且一考察嬰兒的一種意識活動的發展來作例吧。

當一個嬰兒最初一兩個月只有本能的哭笑，而無意識的哭笑的時候，它確是不理解成人的哭笑的；而它意識的哭笑剛發生之初，母親僅作哭或笑的臉相對着它，尚不能引起它的哭

或笑，也可以說它尙不理解成人的哭笑。這時母親若是要使它哭，一方面固然要以表現喜愛之情的臉相對着它，同時尙須刺激它與哭神經有關的身體上的部分，如臉頰頸項等處；即不是笑神經有關的部分，而刺激其他等處，只要這刺激輕微得使它感到生理上的快適，才能使他發笑。母親要使它哭，一方面固然是以表現哀或怒之情的臉相對着它，同時還須附帶強烈的刺激，如大聲的怒罵或體罰，震動它稚弱的神經，使它感到生理上的痛苦，手能使它哭。這時候的嬰兒，一方面認識得母親的哭臉或笑容，另一方面直接感受到這哭臉和笑容伴隨着的生理上的痛苦和愉快。這哭臉和笑容與生理上的痛苦和愉快在它的意識中有必然的關係，而生理上的苦痛和愉快成爲哭臉和笑容的意義。逐漸不直接伴隨這生理上的痛苦和愉快，僅由母親或他人的哭臉或笑容，也能引起它同樣的感受，成爲心理上的痛苦和愉快，而發生哭或笑，也就是由這哭臉或笑容了解這哭臉和笑容的心理上的意義。逐漸意識更爲發達，知道他人的哭或笑卽同於自己的哭或笑，他人的生理上的痛苦或愉快卽同於自己的生理上的或愉快，他人心理上的痛苦或愉快卽同於自己心理上的痛苦或愉快。到它能有完全的意識的哭和笑時，看見他人的哭臉或笑容，雖不必卽發生哭或笑，但他能了解這哭臉或笑容在他人生理上的心理上的意義，能了解這哭臉或笑容伴隨着的心理狀態。因此由他人的哭臉或笑容而理解其喜愁哀樂，原不是什麽感情移入（里蒲士的所謂廣義的感情移入），而是巴夫洛夫（

I.P.Paulбu）所謂由無條件反射到條件反射的精神活動的發展。

到這裏止，我們雖然只說明了一個人怎樣知道他人的心理狀態這回事。而由知道他人的心理狀態，引伸起來就可以知道我們覺得花在愁凝帶恨的道理，則是由這花的形狀和愁恨的人的容貌有種關聯——類似，而聯想着人的愁凝帶恨，只是這聯想過程也已縮得最短，聯想的內容（人的容貌）也已化得最模糊，因此這也不是什麼感情移入，更不是什麼物我同一。上面里蒲士所述的我們覺得多利斯石柱的聳立飛騰，也是這樣的一種精神活動，不是什麼感情移入，更不是什麼物我同一。

當然這種精神活動並不一定是美感的，尤其不能因爲有這種在根本上同於聯想的精神活動，遂證明這花是美的。

由個人精神活動發展的途徑，也可以推知人類精神生活發達的途徑。由於迅雷烈風毒蛇猛獸，都能和強暴的敵人一樣使原始人們受到生理上的痛苦；反之，由於和風麗日，馴順的動物與有益的植物，都能和慈祥的人們一樣使他們得到生理上的愉快；這些生理上的痛苦和愉快，本是最初階段的精神上的痛苦和愉快。隨着人類意識作用的發達，由無條件反射而條件反射，於是這些無生物及生物都能引起人們精神上的痛苦和愉快。在原始人們，這些無生物和生物，動物和人類，都是一樣的，而致有萬物有靈思想，泛神思想，有神話和宗教。然

而朱光潛認爲這些也是由於感情移入，他說：「詩人，藝術家和熱烈的宗教信徒，大半都濫感情移入替宇宙造出一個靈魂，把人和自然的隔閡打破，把人和神的距離縮小」。簡直是胡謅。

不過這些且不管，我們就照有些人的看法，即算里蒲士的感情移入說是主觀觀念論也並不足以爲病，即算我們所知覺的物的形象並不屬於物本身，而是里蒲士所說的主觀的意象；那麼我們就里蒲士的感情移入說本身來看，物的形象既是意象，便是由於主觀的創造，於是在這裏應當注意的便是：物的形象——意象，或者是以物本身爲素材而構成的，或者是和物本身毫無關係。就前者說，物可以爲形象的素材，也就是說物的形象的構成是由於物的客觀的屬性，於是首先便須承認物有物的客觀的屬性（如上面所說多利斯石柱的線，面和形），也須承認這些物的屬性是可以被認識的，物本身是可以認識的。然而里蒲士認爲物的屬性只是我們的知覺，則構成形象的素材也是我們的知覺，而不是物。就後者說，物的屬性既是我們的知覺，形象和物毫無關係，只是我們感情的移入，是自我表現。由此只能證明形相與感情的同一是「自我」與「自我」的同一，而不能證明是「自我」與「非自我」的同一，也就沒有所謂由有窮到無窮，也就失掉了他所謂美感的論證根據了。因此里蒲士的思想是自我矛盾的。

然而奇怪的是朱光潛，一方面說：「在美感經驗中，我和物的界限完全消滅，我沒入於大自然，大自然也沒入於我，我和大自然打成一氣。」「其實美感經驗的特徵，就在物我同一。「所謂物我同一是什麽呢？朱光潛說得很明白：「這種物我同一的現象就是……移情作用」。那麼換作一句話說：美感經驗的特徵就是移情作用。但是另一方面他又說：「不過美感態度不一定帶移情作用却是事實。移情作用只是一種美感經驗，不能起移情作用也往往可以有很高的審美力。」「總之移情作用與物我同一雖然常與美感經驗相伴，却不是美感經驗本身，也不是美感經驗的必要條件。」前後兩段話聯繫來看時，朱光潛的意思便成爲：美感經驗的特徵也不是美感經驗的必要條件了。這可不是朱光潛的前我與後我的同一吧？

內摸倣說與其他生理學的美學

和里蒲士同樣，主張美感是由於感情移入，但和里蒲士的純粹心理學的解釋相反，而作生理學的解釋者，其中主要的一種就是朱光潛所特殊介紹的谷魯司（Groos）的內模倣說。

不過在說到谷魯司之先，尙須一說同樣從生理學的見地解釋感情移入說的閔斯特堡（Münsterberg）他也是朱光潛介紹過的。

原來閔特斯堡認爲美感經驗中的感情移入，是由於鑑賞的對象在意識中完全孤立，意識中除它以外便沒有任何觀念同時並存，故由對象的形象引起的運動衝動，一方面沒有第二個

觀念遏止它，另一方面也沒有實用目的誘發它成爲動作，故意識全爲形象所佔住，而運動衝動所有的緊張有力之感，便投射於意識中的孤立的形相，而覺得形象緊張有力。至於形象如何能孤立呢？他的說法就和形式主義者完全不同，而認爲是由於這形象「恰合身體的天然的力量，能表現我們的筋肉機能的和諧」。否則我們的注意就不免引到自己的身體，形象在意識中就不能孤立。他這樣地以生理現象解釋感情移入。

至於谷魯司的內模倣說，據朱光潛的說明是：「尋常知覺都有伴着若干模倣。不過谷魯司以爲美感的模倣和尋常知覺的模倣微有不同。尋常知覺的模倣大半實現於筋肉動作，美感的模倣大半隱藏於內面不發出來。谷魯司把它稱爲內模倣。」因爲它是感情移入作用所伴隨的對於形相運動的模倣，但並不是眞的運動，而僅是筋肉運動的衝動。谷魯司認爲「在觀賞形相時發生的運動衝動和感覺沒有定所，我們不覺得它們屬於自我，彷彿它們原來就在形相裏面。這就是美感的移情作用。」

除上述兩人之外，尙須說到同樣地以生理現象來解釋美感的浮龍李（Vernon Lee），他認爲不僅筋肉在鑑賞形象時發生運動衝動，其他呼吸循環種種有機感覺，都因鑑賞時而起變化。主張「凡是形相，能引起有益於生命的身體變化，就可發生快感，就是美的。不能引起有益於生命的身體變化，就可以發生不快感，就是醜的。」

我們在第一章裏曾說：「心理學的研究，大有生理學化的傾向，而心理學的美學派既是把美學的基礎置於心理學上，於是這樣的美學也就不得不隨心理學而日趨於生理學化。如以筋肉運動等來解釋美，便是這種傾向的表現。」現在這裏所說的便是這種傾向。當然美感既是心理現象便關係着生理；不過也因爲美感既是心理現象，自然有它當作心理現象的特徵，若主要的以生理現象去解釋，頗難得圓滿的結果。

生理學的美學的錯誤

試看閔斯特堡，谷魯司，浮龍李三人的對於美感的解釋，都是要在生理上找得它的基礎，閔斯特堡和谷魯司之說，是偏於筋肉的運動，而浮龍李則主張由於一切生理的變化。然而（一）筋肉的運動衝動固不一定發生美感，而美感也不一定伴隨筋肉的運動衝動，這是前人說過了的。至於所謂生理變化，這詞義在這裏是比較廣泛空漠。因爲一切心理變化都關係於生理變化，美感既是心理變化，也就關係於生理變化，因此在這個限度之內的說明，實在並無特殊的意義。（二）閔斯特堡所謂形象引起的運動衝動須恰合身體的天然力量，浮龍李所謂形象引起有益於生命的身體變化，這些話裏的「天然的力量，」「生命」之類名詞，實在只是文字上的花樣，因此這些話所說的現象，素樸地說來，就是指形象適合於感官，或者適合於身體；也就是這些尚不能說明形象即能孤立，該種快感即是美感。谷魯司所謂形象的運

動又不是指一般所謂事物的運動變化，因此正確地說，如他所舉圖之類的形象的運動，實是認識事物時感官的運動變化，而不是眞正的形象的運動，也就無所謂對於形象運動的模倣。（三）他們的所謂形象，究竟還是克羅齊，里蒲士等所說的一樣，不是屬於客觀事物的，而是和客觀事物無關的。因此他們是完全不由物的形象的美去求解釋美感，偏由生理現象去求解釋美感，外表看去似乎是科學的，而其實是較之克羅齊里蒲士等更爲不合理的。

盧納卡爾斯基的錯誤

此外我們要提到的還有一個盧納卡爾斯基，他也和上述諸人同樣是偏於以生理現象去解釋美感的。他的理論有些地方尤其類似浮龍李，不過在美感論的中心點上將浮龍李的「生命」一詞，換上一個也是空漠的「生活」一詞而已。

他說：「一切視覺的感受，都有筋肉的或神經的感覺作伴。……遊戲的時候，筋肉參加在視覺世界的感受過程中，不能不做規則的和適度的動作；那被我們稱爲波狀線的，端正的幾何圖形的，直線的，自由跳躍的線的，美而端正的裝飾的節奏的——這些都正和眼睛的構造的需要相適應……經驗毫不猶豫地告訴我們，端正的對象對於眼睛是愉快的，而不端正的就不愉快」。這裏很顯然他所解釋的只是快感，不是美感　但他是承認快感就是美感，如說：「我們並沒有根據可以排除舒適的給人粗野的快樂的東西於美學領域之外。一切有美味

的有好香的，一切平滑的像天鵝絨的，一切在我冷的時候它溫暖的，在我熱的時候它涼快的，我都有完全的權利可以說它美。」不過話雖如此，究竟這種說法叫他自己也覺得不妥，於是又說：「向陳年葡萄酒和夏天裝着冷水的杯裏去尋美，總不免有點覺得好笑。」

在這裏他爲着要脫出那種理論上的矛盾，便稍爲轉了一個小灣說：「雖然誰也不會說，這些因素（味覺鼻覺等）就可以形成什麼的複雜的感受的。」那麼快感和美感的關係究竟怎樣呢？這時候他便運用了那「生活」的道理。他說：「蓄積的營養的消費，就是把營養轉變爲積極的力量，是會讓那無窮繁殊和進長進來的——這種快樂便成爲審美的快樂；快樂所伴隨的力的進長和生活的上進，都把快樂提高到單單滿足於迫切的需要以上。」「就從形式的積極的因素，就是從容易被感覺的因素，從引入感到生活的歡欣和能力的提高的聯合因素，從提高我們的生活能力，宛如引我們向新的，較規則的強有力的和經濟的節奏的聯合因素——創造了一切的美。」他這兩段話裏的一個根本意思，就是爲着生活的上進的快感或感覺，可以成爲美感。

盧納卡爾斯基的美學思想，跟他的哲學思想一致，是馬赫主義的主觀觀念論。雖然他認爲誰也不會說味覺鼻覺等就可以形成什麼美的事物，但又認爲某種因素（此因素即指感覺，爲馬赫主義者的慣用語），或因素的聯合，創造了一切的美。正是認爲物是感覺的綜合，感

覺是構成物的因素之馬赫主義的一種表現。

但是卽以他的美論當作美感論來看，至多是說明了快感，至少也沒有正確地說明美感。因爲他的用「生活的上進」來區別快感和美感，這種理論也完全是空漠而不着邊際的。讓我們設想，把「營養轉變爲積極的力量」這種行爲是怎樣的吧？跳舞是盧納卡爾斯基會舉以爲例的。是的，跳舞可以是這樣說；可是還有許多享樂的行爲也可以是這樣說。反之有許多美的欣賞，如聽一支名曲，看一幅名畫，却無由說明是這樣的一種行爲，無由論證是「營養轉變爲積極的力量」的行爲。

因此他的關於美感的理論，是和閔斯特堡，浮龍李等同樣的錯誤，雖然所以錯誤的原因並不全同。

補說的一點

以上我們考察了幾種關於美感的理論，認爲他們都不正確。這毋甯說是當然的事，因爲美感原是由美的刺激而生，不能正確地理解美，便不能正確地理解美感。

可是在舊美學中有重要的一派，卽形而上學的美學中美的觀念之說者，我們沒有提到。這是因爲美的觀念之說者，一般對於美感都沒有詳細的解說，在舊美感論中，他們事實上沒有佔什麼地位。但是這並不是說他們的美感論，或可能發展的美感論，是較之以上諸說更爲

錯誤荒謬，更爲煩瑣支離，因此我們不說它。不是的，他們的美感論或可能發展的美感論，較之以上諸說是遠爲正確，遠爲重要。雖然因爲他們的美學思想整個體系是錯誤的，美感論自然也不會是完全正確的；可是他們的美學思想有比較正確的因素，而在美感論上便表現得顯然。這正確的因素，便是他們認爲外物和美的觀念一致是美。他們的說明美的事物和美的觀念的關係，不用說是顚倒的。但是在這思想中便包含着外物和美的觀念一致時便發生美感這個命提。這個命題，大致是正確的。我們也認爲美感的發生，是由於外物的美或其摹寫和美的觀念一致。只是他們認爲美的觀念是根源於理念或絕對精神，是一般性的，固定不變的；而我們則認爲美的觀念是根源於外物的，換句話說，還是外物的摹寫，是意識對於外物的摹寫，是有個別性的，是隨外物而變化的。

（註一）請參看本章第二節

（註二）請參看本章第二節

（註三）請參看本章第三節

（註四）請參看第四章第二節

第二節　美的認識

什麼是美的認識

我認爲美感的發生，是由於事物的美或其摹寫和美的觀念適合一致。而這所謂美的觀念，又不是觀念論的美學家或藝術理論家一樣認爲是根源於最高理念或絕對精神；相反的，它是根源於客觀事物。換句話說，它是客觀事物的摹寫，也就是對於現實的認識。因此我們要了解美的認識。

不過在這裏要首先聲明，所謂美的認識，既不是說在意識之中有種什麼和一般認識不同的精神能力，也不是說只限於和其他對象不同的美的對象的認識。只是說認識活動和美的觀念，美感相關如何而已。

所謂美，美感和認識的關係，從來的哲學家雖不是沒有說到，但是說得很少；而且這所說的很少之點，也都是不正確的或不完全的。所以我們簡直可以說，從來的認識論對於美的認識是疏忽了。然而美的事物的能給與美感，不用說是通過認識關係，若在認識論上不能適當地予以解決，美感論及藝術論便難正確地建立。

可是要了解美的認識，便要考察認識活動的全過程。關於這點，有幾個簡單而自明的前提，在當前是不用特別論證的了，我們這裏只是略爲提及。第一，主觀意識是客觀物質派生

的，是發展到了高度的物質的一種屬性，一種機能；而且是由於對客觀存在的現象刺激的簡單的反應而發展起來的。第二，就客觀存在來說，它是可以爲主觀意識認識的；而就認識來說，正確的認識惟有是對客觀存在的正確的反映。第三，所謂客觀存在的現象，並不是客觀存在本身之外的東西，也不是和客觀存在的本質無關的東西；不是的，現象即是客觀事物本身的現象。而本質也就是在現象之中，透過現象而表現出來，於是意識在認識客觀存在的現象之中，同時也就可以認識它的本質。

現在我們便來約略地敍說認識作用的各過程吧！

認識活動各過程略說

認識必須以實踐爲前提的，惟有在實踐中獲得眞切的認識。實踐是客觀事物和主觀精神的統一，其單純形態則是感官機能和事物現象的結合，統一。在實踐中的兩個對立的因素，不用說主觀精神是主導的，於是發生反映事物外在的屬性條件之現象的感覺。

感覺是主觀的感官機能對客觀的事物現象的反映，是精神活動的原基形態，也是認識的最初形態。但各種感官機能所反映的僅爲客觀事物相對應的單純現象，不是對客觀實體事物的反映；而客觀實體事物是有無限的屬性，有許多的現象，於是個別的感覺之反映客觀事物的某一種或某一方面的現象，是感官對具體的綜合的客觀事物的分析，抽象。所以對客觀事

物來說，感覺是抽象的；而對主觀感官來說，在獲得對事物現象的反映前原是空洞的，則感覺是具象的。

然而感覺也是對立的統一，它的對立的兩個因素是感覺形式（感官的生理反應）和感覺內容，感覺所反映的客觀現象），其中則以感覺內容爲主導的，於是發展而進入於較高級的認識形態的表象。

由感覺到表象的發展，固然是精神活動自身的，認識自身的因素爲其主導契機，但尙和所反映的客觀事物關係密切。即客觀實體事物既有無限的屬性，許多的現象，而且這些屬性，這些現象，又是有機的統一，於是各種感官各別地反映其相對應的現象，而成爲各種感覺。各種感覺舍去其感覺形式，而滙集於中樞神經構成一個反映實體事物的表象。原來相異的感官，只從外面看來是相互間沒有關聯的東西，其實今日我們各種不同的感官所產生各種不同的感覺，如視覺，聽覺，嗅覺，味覺，觸覺等，大別之不外化學反應的感覺和物理反應的感覺兩大類，視覺，嗅覺和味覺的主要部分則屬於前者，而聽覺，觸覺及味覺的一小部分則是屬於後者。而且它們又都是由於一個原始形態的感覺而發展分化起來的。威爾士（H.G. Wells）曾說，聽悲多汶（Beethoven）的交響曲和摸貓背上的毛，所生感覺的性質是一樣的，只是精巧與粗糙不同罷了。因此各種感覺是內在地互相關聯着，在一定的條件之下還可

以互相代置的，所以它們的相互結合而普遍化爲表象，是可能而自然的事。

反映客觀實體事物的各個感覺匯集於腦子裏時，一方面是將各個感覺形式拋棄，將感覺普遍化，另一方面是將所反映該事物的一切的現象按該事物本身的規律而結合起來，構成一個表象。這表象是較之各個感覺對該事物是更接近的更完整的反映，這樣的表象，由其所反映的各個事物來說，它是個別的；而對於各個感覺來說，它又是普遍化了的，不過表象的將感覺普遍化，所舍去的是感覺形式，而不是感覺內容，於是表象過程的認識尙是機械的。對外物來說，表象還是分析的，抽象的，但對感覺來說，則顯然是綜合的，具體的。

個別的感覺是在一定情況之下的個別事物的一種或一方面的現象的反映；個別的表象也是在一定情況之下的個別事物的反映。但是感覺並不就是客觀事物的現象，而是事物現象的近似的映象；表象也並不就是這事物本身，而是它的近似的映象。它們的根據是客觀事物的實在性，而且決定於客觀事物的實存性。感覺和表象，就客觀事物來說是個別的認識，而就反映事物的主觀精神來說，是感性的認識。感性的認識是個別的認識。

表象雖爲各個感覺匯集於腦子裏而結合的，但不是機械的集合，而是按照所反映的客觀事物的規律而有機地構成的，於是有機的統一體的客觀個別事物的外在現象與內在屬性都反映於表象之中。

因此表象雖是個別的認識，個別實體事物的反映，但表象也是對立的統一，它的兩個對立的因素，則是所反映的客觀事物的形式的形象和所反映的客觀事物的內容的性質，前者是表象的形式，而後者是表象的內容。其中則以所反映的客觀事物的性質，也就是表象的內容爲主導的，於是發展而進入於較高階段的認識形態的概念。

由表象到概念的發展，顯然關係於所反映的客觀事物。我們知道宇宙間任何實體事物都是形式和內容的統一，也就是外在的形象和內在的性質的統一，在客觀實體事物的這統一中是以內在的性質爲主導的，於是在反映客觀實體事物的表象中，也是以反映其內在的性質的表象內容爲主導的，即由事物的形象的認識必須而且自然要發展爲性質的認識。

所謂概念的認識則是由許多相同的或類似的表象概括其內容，即所反映客觀事物的性質而構成的，也就是反映相同的或類似的許多個別事物的表象，同時地或繼起地在腦子裏出現的時候，我們的意識把它比較，分析，綜合，以其內在的性質爲基礎而構成一個較之各個別的表象更完整的概念。所以一般的說概念是事物性質的反映，表象是事物形象的反映。

但是所謂客觀實體事物的內在的性質，又是對立的統一，它的兩個對立的因素，則是事物的個別性和普遍性。如上所述，事物的普遍性即是種類性，個別事物是個別的，同時是屬於種類的，而且是種類的具現者。在實體事物的個別性和普遍性的對立的統一之中，普遍性

是主導的，同樣在反映事物的性質的概念之中，也按照客觀事物的規律，反映它的個別性和普遍性，卽概念也是個別性和普遍性的統一，而且也是以普遍性爲主導的。於是說概念是事物的性質的反映，是以其性質爲基礎而構成的；就是說概念是事物的普遍性，種類性的反映，是以其普遍性，種類性爲基礎而構成的。因此概念是種類的認識，和表象是個別的認識不同。

概念的認識是事物種類的反映，而且以其矛盾的統一中的主導的因素是普遍性——種類性，故概念的認識尙得作進一步的發展，卽隨事物種類的由低級種類到高級種類，而由低級的概念發展到高級的概念，以至最高的概念。

所謂事物的內在的性質並不是和外在的形象無關的，而是通過外在的形象表現出來的；事物的普遍性也不是和個別性無關的，而是通過個別性表現出來的。因此概念的概括表象所反映的事物的性質並不是絕對舍去事物的形象；其概括所反映的事物的種類性也不是絕對舍去其個別性；只是概念是以所反映的事物的種類爲基礎而具現個別性，以所反映的事物的性質爲基礎而具現形象。換言之，表象的反映事物的外在的形象，其中卽包含內在的性質；所反映的性質之中卽包含普遍性；但概念的反映外的形象是以內的性質爲基礎的，反映個別性是以普遍性爲基礎的，故概念的反映事物的性質是顯明的，其反映事物的種類性是完全的，

豐富的。這樣的概念的認識，須經過意識的分析，綜合，抽象，具象的作用，而不是如表象一樣是單純的感性的認識，即參加了相當的智性的能動性的認識。

到這裏我要附帶說明一點。關於表象的意義，舊說不一，有以指個別實體事物的反映者，心理學者多從之；有以指事物存在形式與存在規律的反映者，哲學家多從之。二者雖似差異，但不矛盾。因爲感覺是內容的客觀現象與形式的主觀感受的緊密結合，而表象則是感覺內容脫離感覺形式而獨立。因此事物僅以其某一個單純現象的刺激引起我們的感覺時，這個別的單純感覺的感覺內容也可以發展而成爲脫離感覺形式的表象。也就是表象可能是單純現象的反映。但客觀實體事物的現象是多樣的，雖是多樣的而又是統一的。它給予我們的刺激也是多樣的，通過各個感官的途徑成爲多樣的感覺。然而各種感覺一脫離感覺形式，而惟感覺內容傳達到中樞神經時，遂按照客觀實體事物的規律而構成統一的形象。所以表象主要是個別事物的反映。而且無論事物現象也好，實體事物也好，都有其空間時間（量）的存在形式和關聯變化的存在規律。故當它們成爲感覺內容而反映時，它的存在形式和存在規律也隨之而反映。所以任何表象中都反映着空間時間（量）、關聯和變化，這樣表象才能是非常具體的。因爲任何表象中都反映着空間時間（量）、關聯和變化，故在認識過程中，事物的存在形式和存在規律便和實體事物的反映對立而分離，構成一個比較空漠的形式的反映（一般所

稱的觀念，類多指此種反映）。這種反映是由於意識的抽象作用而來的，因此就這點說，實和概念相同。但概念是事物種類的反映，尤多實體事物種類的反映，而且這種反映既先於概念的反映，又實爲概念的基礎，所以又不同於一般的概念，於是多數哲學家亦稱之爲表象。總之，詳細分來，表象乃有三種：一是事物現象的表象，是近似於感覺的；二是事物實體的表象，是表象的主要部分；三是事物的存在形式和存在規律的表象，是近似於概念的。我們在這裏的說明，卽是以第二種表象爲主。

因爲表象有這樣的三種，而由表象發展的概念，也有三種。卽反映事物現象種類的概念，反映事物實體種類的概念，和反映事物存在形式和規律種類的概念。我們這裏的說明也是以第二種概念爲主。

由感覺到概念的認識過程是認識的基礎過程，在這過程之中已包含了並準備了認識的向更高階段的發展，向判斷推理的發展。

由感覺到概念的認識的發展，其推動的契機關係於所反映的外物，而由概念到推理的認識的發展，其推動的契機則不是主要關係於所反映的外物，也依存於意識的自我反省。

概念雖是經過意識的比較、分析、綜合而構成的，但這階級的比較、分析、綜合，大致是幾何學上的基本公理，由圖形的相疊以見同異一樣，一方面說是有相當的能動性，另一方

面說還是相當機械的。這相當的機械性就在於意識的缺乏反省。而判斷和推理的發展，卽由於意識的反省。

因爲概念雖是事物種類的認識，却是通過個別事物的無限的屬性條件，它的不斷變化和相互關聯，乃至和其他複雜的種類關係而獲得的。於是在概念的認識過程中，卽有個別事物和其屬性條件的關聯的認識，變化中的個別事物自身的認識，個別事物和其他事物的關聯的認識，種類和個別事物的關聯的認識，種類和其他種類的關聯的認識。只是因爲概念的認識尙有相當的機械性，這些認識往往是不自覺的，惟有意識的反省時才能明確地獲得這些認識。

判斷是以概念爲基礎的。或者說概念就是判斷的構成因素。由已知的概念和概念的關聯構成判斷，也就是判斷是表示已知的概念和概念的關聯，表示已知的事物和事物的關聯的。但概念和概念的關聯，須由概念的反省，卽意識的將概念比較，分析而得其關聯，因此判斷階段的認識是能動的，而不是機械的。

推理又是以判斷爲基礎的，或者說判斷是推理的構成因素。但所謂判斷是推理的構成因素，其實還是概念是推理的構成因素。只是判斷是由兩個概念所構成，卽是表示兩個概念的關聯；推理則是由三個以上的概念所構成，中間參與着一個以上的媒介的概念，以表示其他

兩個概念的關聯；也就是由一種以上的媒介的事物以表示兩種事物的關聯。若是沒有這媒介的概念，則其他兩個概念的關聯是不可知的；也就是若是沒有這媒介的事物，其他兩種事物的關聯是不可知的。因此判斷是表示已知的概念和概念的關聯。表示已知的事物和事物的關聯；推理是表示未知的概念和概念的關聯，表示未知的事物和事物的關聯。或者說，判斷是概念的關聯的直接表現，而推理是概念的關聯的附有媒介條件的表現，也就是間接的表現。不過這裏所說的判斷和推理，不是形式論理學那樣單指抽象的概念的關聯，也指具象的概念的關聯。表現具象的概念的關聯的精神活動，即是一般所謂藝術的想像。

概念的認識的特性

在認識過程的各階段中特別重要，而和我們這裏所討論的問題關係特別密切的是概念。因此我們對於概念還要進一步來作比較詳細的考察。

若說感覺是認識的基礎，那麼概念是認識的核心。沒有感覺不能認識，沒有概念也不能有眞正的認識。概念的所以異乎其他各階段的特性，約略說來有下列幾點：

（一）概念是分析的又是綜合的。如上所述，感覺是分析的，表象是綜合的。但是概念，一方面是分析表象所反映事物的屬性條件何者為普遍的，何者為個別的；另一方面是綜合其普遍的屬性條件為基礎而構成的，不過所謂普遍和個別性，原不是各別的，而是互相滲

透的，卽不是「相離」而是「相盈」的。因此在綜合表象的普遍性時並不是絕對排除其個別性，也概括着顯現普遍性的個別性。則概念的構成，是意識的分析作用和綜合作用的成果，所以是分析的又是綜合的。

（二）概念是抽象的又是具象的。因爲概念是分析的又是綜合的，它不是感覺一樣只反映客觀事物外在的一種或一方面的屬性條件，而舍去許多其他的屬性條件；也不是表象一樣將感覺所反映的事物外在的屬性條件都綜合構成，於是內在的屬性條件也得以反映起來。概念則是以表象的內在性質，普遍性爲基礎，但是事物的內在性質，普遍性是透過外在現象，個別性而表現出來的，概念也不是絕對排除外在現象個別性，只是空洞的一般性所構成的。所以它是抽象的同時又是具象的。換句話說，它有抽象性同時又有具體性。

不過所謂概念是抽象的同時又是具象的，並不如有些人一樣認爲概念不能有抽象性重的時候，或具象性重的時候，不是的，若認爲概念是抽象的又是具象的，無論什麼場合，它的抽象性和具象性是一樣的，是不變化的，那麼這種概念是絕滅的概念，從這種概念裏我們什麼也不能得到。因爲否認概念有抽象性重的時候，有些科學便根本沒有法子成立。倒如數學便是如此。數學上一個最簡單的式子「一加一等於二」，也只有承認概念有抽象性重的時候，卽這些「一」和「二」的當作數字，不包含具體的內容，而是一般化形式化了，才可以

成立。必定要問它們的具體內容，這個式子便無由成立。然而數學至今尚稱爲嚴密的科學，「一加一等於二」的正確性是不用懷疑的，也就是概念有抽象性重的時候是可以承認，而且是不得不承認的。關於這點，我們日常生活中的事件也可以引來證明。例如當我們說「人皆有死」時，這「人」的概念在我們腦子裏不會生出什麼具體的形象；而當我們說「那面有人來了」時，尤其是當你在期待什麼人來時，一聽這句話，這「人」的概念在我們的腦子裏可能生出一個人的形象來。因此雖然同是人的概念，在前一場合只是一個空洞的架子，也就是抽象性重；在後一個場合有一個形象，也就是具象性重。

而且種類原有高級的和低級的之分，而反映高級種類的高級概念，和反映低級種類的低級概念，雖然都是抽象的又是具體的，可是在我們日常生活中所表現的它們的抽象性和具象性也不是一樣的。概念反映事物的種類愈高，就是表象的更加普遍化，也就是這種概念的抽象性可能是愈重的。反之亦然。

（三）概念是感性的又是知性的。概念是由表性概括而來的，便是有感性的基礎的。不過概念的構成是參加了知性作用，只是這知性作用往往不是非常明顯的，不是完全的，因此概念的認識過程不是如判斷和推理一樣是知性的主要的活動形式。從另一方面來說，也就是概念既有脫離表象的傾向，也有和表象緊密接合的傾向；它雖然要脫離表象，而尚不能完全

脫離表象；但是概念究竟是判斷和推理的基礎，所以它是感性的又是智性的。實際地說，它是由感性的認識到知性的認識的橋梁，由低級的認識到高級的認識的橋梁。

但是過去觀念論的哲學家，往往認爲概念完全是知性的所產，和感性是無關係的，因此他們便不知道概念的來源，於是而有固有觀念論及理念根源論等。同樣，形式論理學者也因此只能從概念起進行他們的理論，對於概念的來源，他們沒有法子過問，也便簡直不問了。

而且形式論理學者所處理的認識上的概念，判斷和推理三者之間，何者是最基礎的，他們根本沒有法子斷定。說概念是判斷和推理的基礎嗎？而在他們看來概念的構成，須有判斷和推理確定它的內容，否則概念的內容是漠然渾沌的，於是認爲須先有判斷而後有概念。但是判斷又顯然是概念構成的，若不先有概念根本不可能有判斷。因此這問題就好比是先有雞還是先有蛋的問題一樣，是形式論理學者的永遠的謎。但是這個問題的解決在我們是很簡單明白的事。就是有許多概念是知性活動不顯著的場合也能獲得的，也就是這種概念的認識是無須判斷的意識活動存於其間的。換句話說這種原始的概念的構成不要經過判斷，而原始的判斷則是根據這種概念。因此我們認爲概念是先於判斷的。

（四）概念是自覺的又是不自覺的。概念因爲是相當感性的認識，是相當機械的認識，所以概念的獲得往往是不自覺的。當幼兒看見缺月或圓月都叫做月，看見牽牛花或美人蕉花

都叫做花，是它已有花和月的概念了。不管這概念的獲得是他人教的或自發的，但是它對於這概念的認識決沒有經過意識的反省。不但小兒如此，就是一般知識水準低的成人，在日常生活中獲得的對於客觀事物的概念，許多都是如此。所謂概念是不自覺的，也就是說這種概念的認識並不是受明確的意識的支配而獲得的，因此不明瞭了它的認識過程，甚至不明瞭它的認識內容。但是隨着年齡的長大，知識的增加，於是隨着客觀事物種類間的錯雜關係，發生了概念間的錯雜關係。要辨別錯雜關係中的諸概念，遂不得不反省，則不自覺的概念可以轉變爲自覺的概念。其後新概念的獲得過程中，往往因意識的支配及意識的反省而是自覺的，卽明瞭其認識過程和認識內容。就人類認識的發展過程來看也是如此。蒙昧時期乃至野蠻時期人們認識過程中的概念往往是不自覺的，以致科學哲學都未能發達；到其後因社會的分工，意識的發達，認識反省，概念也往往成爲自覺的，才能有科學哲學的萌芽，發展。

概念的轉性與美的認識

總括上面所述的概念的各種特點，就是概念的錯雜的兩重性。卽由認識過程中各種角度看來，概念都是有兩重性的。而這些概念的兩重性，是和概念的運動關係非常密切的。所謂概念的運動，一般說來是有兩種形式，一是個別概念的運動，二是相關概念的運動。所謂個別概念的運動是概念自身的發展，如概念的產生過程便是這種運動形式。相關概念的運動則是概念隨客觀事物的種類關係的發展，如由

低級概念到高級概念的運動便是。當然這兩種運動形式也不是絕對各別的，而是互相滲透的，互相轉換的。但是大致說來是各有各的獨自性的。正因爲概念的兩種形式的運動，所以概念不是死的而是活的，不是絕滅的而是演化的。否則我們對於事物的眞正認識是不可能的，一切哲學，科學，藝術也是不可能的。

我們現在且就概念的前兩種特點來看，概念的產生過程，一方面是分析的抽象的；另一方面又是綜合的具象的，概念的這種兩重性，一句話說來就是概念的抽象性和具象性。它的抽象性，是指它的以表象的一般的屬性條件爲基礎而構成，並有脫離表象的傾向，就這點看，它是一般裏包括個別，普遍裏包括特殊，是科學的認識，理則的認識的基礎。所謂概念的具象性，是指它的既以表象爲根據，且不絕對排除表象的個別的屬性條件，有時又有和表象緊密接合的傾向，就這點看，它是個別裏顯現一般，特殊裏顯現普遍。這種概念的具象性，就是藝術的認識，美的認識的基礎。

所謂概念有和表象脫離的傾向，又有和表象結合的傾向，這裏是從個別概念的運動形式來說的。當它脫離個別表象的傾向發展時，它是屬分析的，愈抽象的，於是從個別概念的運動形式來看，它可能是一個空洞的架子，沒有實際事物的形象；而從相關概念的運動形式來看，則可能是超越事物的本然的種類範疇而往高級概念的發展；這時候的概念相當地排除了

個別的屬性條件，所以它的種類的屬性條件是單純的，但是顯明的，因此它可以反映客觀事物抽象的原理原則，而說它是理則的認識的基礎。當它和表象結合的傾向發展時，它是愈綜合的，愈具象的，於是從個別概念的運動形式看來，它不是一個空洞的殼子，而有實際事物的形象；而從相關概念的運動形式看來，則可能是下降於事物的本然的種類範疇而往個別表象的發展，這時候的概念是表象的再歸，它概括了個別的特徵，所以它的種類的屬性條件雖是顯明的，但是滲透着個別的屬性條件，因此它可以反映客觀事物的具體的本質眞理，它是美的認識的基礎。

我們現在又就概念的後兩種特點來看。所謂概念是感性的不自覺的，也就是在概念的認識階段，知性作用不是判斷推理那樣顯明。於是觀念論者不知道它是由經驗的感覺而來的，便認爲它是和感覺沒有關係，卽認爲概念不是根據客觀事物產生的，倒認爲客觀事物是由它而產生的。這是一切觀念論的根本看法。

因爲概念的認識往往是不自覺的，於是人們以概念的具體性爲基礎的美的觀念的獲得也往往是不自覺的。又因爲美的觀念往往是不自覺的，於是人們不知道美的觀念和一般認識的關係。然而根據上面對於認識過程的分析，知道概念的具體性是美的認識的基礎，概念的具體性的發展，使認識的內容成爲一個個別裏顯現一般的典型的形象，就是對於該事物的美的

觀念。因此所謂美的觀念，和其他的概念一樣是客觀事物的種類性的反映。它沒有其他的什麼最後根源，也不是特殊的意識能力的所產。只是在認識過程上多少有點不同，以致在認識內容上也多少有點不同罷了。

我在「新藝術論」裏曾將科學的認識和藝術的認識作一個對比的考察，要約之規定如次：

一，就作用於客觀現實的意識活動過程來說，科學的認識是由感性趨向智性，而主要地是以感性為基礎的知性作用來完成的；藝術的認識是由智性再歸於感性，而主要地是受智性制約的感性作用來完成的。

二，就意識活動對客觀現實所反映的內容來說，科學的認識，主要地是由個別趨向一般，在一般裏包括個別；而藝術的認識，主要地是由一般再歸於個別，在個別裏顯現一般。

對於這種規定，我現在尚不覺得有什麼要修正的。這裏所規定的藝術的認識的過程和內容，就是美的觀念產生的過程和內容。因此所謂美的觀念就是對於客觀事物的具象性重的概念，或者說具體的概念，就是意識中的反映事物的典型的形象。

美的觀念與理想

美的觀念既是事物種類性的反映，於是對個別事物來說，它是根據其種類性而予以修正改造了的形象。這種形象的對於個別事物的改造，雖只是意

識中的改造，而不是實際事物的改造，但是在這裏已包含着人們對於實際事物改造的契機了。

因此就在這裏有一個從來紛爭不決的問題，可以得到一個適當的解答。這問題就是現實與理想的關係如何？

從來許多人以爲理想這個東西，其根源是和現實沒有關係的，也就是說，理想最初就是從現實之外而和現實對立的。然而這是錯誤的，理想却是有確切的現實的根源；沒有確切的現實的根源，那便不是理想，而是空想了。

也許有人說，所謂空想也是來自現實，並不是毫無現實的根源的。例如「封神榜」的內容，決不是現實中存在的事物，但是還是有現實的基礎，那是不成問題的。誠然空想也不是毫無現實的根源，只是那根源並不確切，而理想的現實的根源則是非常之確切的。

怎樣才是確切不確切呢？

我們看，所謂理想——Ideal 一詞，就是觀念——Idea 的演變。觀念固然有些時候當作表象的意義用，但不是指嚴格意義的表象；而是相當地概括了個別表象的種類性的概念。概念既是概括了個別表象的種類性而構成的，也就是概括了現實事物的普遍性，必然性，本質而構成的，所以它雖不是實際存在的個別事物的反映，而它旣是現實事物的普遍性，必然性

的體現者，因此它是可能實現的，是現實事物必然的前途，這就是它有確切的現實的根源。空想則不如此，不是概括現實事物的普遍性，必然性，本質而構成的，所以它既不是實際存在的個別事物的反映，也不是現實事物發展的前途，它是不能實現的，這就是它沒有確切的現實的根源。

於是上面所述概念的對於個別事物的修正改造，也就是日常所謂個別事物的理想化。至於空想，則是意識沒有根據現實的普遍性、必然性，而對現實事物的普遍性、必然性的歪曲損毀。

對於理想和空想作這樣的區別，也許不免煩瑣了一點；但是若不明白理想和空想的這種區別，在科學的研究上和藝術的創作上，都難免發生誤解。

我們這裏的所謂概念是現實事物的普遍性，必然性的反映，就是所謂理想。但是概念是有抽象性重的，也有具象性重的，這是概念的運動過程上應有的現象。這種具象性重的概念，是事物的美的觀念，同時也就是在藝術史上不斷地爲人所論及，而至今尙有不少的文章在討論的所謂意象，意境。不過它們往往不知道所討論的意象、意境，究竟是怎樣的東西，又是怎樣的來源，於是論來論去，不容易搔到痒處。

所謂美的觀念，是意識對個別現實事物的修正改造、理想化，於是我們承認藝術的創作

是不能排除理想的，而且是須要理想的。不過在這裏有個值得注意的問題：即我們承認創作須要理想，是不是承認創作上的理想主義呢？是不是和現實主義矛盾呢？對於這個問題我可以先作一句簡單的答復：不是的！

因爲（一）理想和理想主義這個名詞的涵義是大有差異的。理想如上所述是有確切的現實基礎，是以現實爲第一義的；而理想主義換言之就是觀念論，是以理想爲第一義的，否認它現實的根源的。在藝術思想上的理想主義，便是認爲藝術和現實無關，藝術的本質，不在於它表現現實的本質、眞理。反之我們認爲藝術的所以爲藝術，和理想主義不同，是在於它表現現實的本質、眞理，這便是所謂現實主義。（二）藝術思想上的現實主義認爲藝術須具體地表現現實的本質、眞理，却並不是認爲須表現現實的個別現象或瑣事末節，因此現實主義不同於自然主義，它主張要創造典型的形象，就是要對實際存在的個別事物修正改造而理想化，所以不和理想矛盾的。

美的觀念與認的現實

和這個問題相關聯的還有一個問題，即是從醜惡的現實事物中爲什麼會產生美的理想？因爲一則美的觀念——美的理想未必一定是由於美的事物而獲得的，事實上愈是醜惡的現實事物之中愈能叫人發生理想的憧憬；二則當我們對於某客觀事物認爲是美，這就證明了這時我們已經有了這美的觀念存在，否則我們便

無由知道它的美之所以爲美；三則當我們發現美的事物之前，往往可以想像構成一個美的形象，這樣構成的形象原是美的觀念的鮮明化，這也足以證明美的觀念可以不根據美的事物而獲得。但是從醜惡的現實事物爲什麼能產生美的觀念呢？這是從來的人所難於解答的。惟其因爲這樣的問題不得適當的解答，也使美學走向唯心論的牛角尖裏去了。

但是對於這個問題的解答，我們根據上面所述的看來似乎並不是怎樣困難的。首先我們知道認識是一個悠長的過程；而所謂美的認識，並不是由於一種什麼意識的特殊能力；即在一般日常生活中，有不斷地對於事物的認識；所謂美的認識，或者說美的觀念，也就是在日常生活中不斷地對於事物的悠長的認識過程中而獲得，也隨着一般的認識過程而進展的。因此我們不能說對於某事物的美的觀念是一定的，也不能知道在何時獲得了對於某事物的完全的美的觀念。

其次我們知道所謂美的觀念，原是概括事物的種類性爲基礎而構成的，醜的客觀事物，雖然它的個別性是優勢的，然而並不是沒有普遍性的。因此在我們日常生活對於客觀事物的認識過程中，依然可以從許多個別性是優勢的醜的事物，概括其種類的普遍性，而構成一個相對的美的觀念，因此雖有些美的觀念是以美的客觀事物爲有力根據，但是醜的事物也同樣可以成爲美的觀念的根據。

而且一般的醜的事物，往往只有部分的屬性條件是以個別性爲優勢的，另一部分的屬性條件可能是以普遍性爲優勢的，因此根據那些普遍性是優勢的部分和部分，也未嘗不可以構成一個相對的美的觀念。芝諾芬（Xe Nophanes）曾述蘇格拉底的話說：「希臘人之發見人類美之理想也由於經驗，即集合種種美麗的部分，而於此發見一膝，於彼發見一臂。」這句話是非常之有意思的。不過在這裏蘇格拉底僅說出了這事的一面，尚未說到另一面。即何以知道這一膝和那一臂是美的呢？也就是在日常生活中大致已經有了美麗的膝和臂的標準，當他見到此一膝和彼一臂合乎這標準，發見它們的美，於是根據它們而得一個明確的形象。

總之美的觀念的產生雖然往往以美的事物爲有力的根據，但是醜的事物也可以是它的根據。

不僅美的觀念可以從醜的事物概括而得，而且美的觀念和醜的觀念是同時發生的。本來醜和美是相對而言的，在日常生活經驗中，人們得以概括事物的普遍性，同時也得以識別事物的特殊性。這事物的普遍性和特殊性，在認識過程中，有如墨經所謂「同異交得」。因此以普遍性爲優勢的美和以個別性爲優勢的醜，在認識過程中也是「交得」的。

沒有醜便沒有美，就客觀事物而言是如此，就主觀觀念而言也是如此。

美的觀

現在我們又須談到和這相關聯的另一問題，就是從來有許多作家主張在

創作時只須忠實地表現他內心的東西，而我們現在說現實主義的創作方法要概括客觀事物，兩者不是完全矛盾呢？

我們認爲若是眞正的藝術家，他所謂忠實地表現內心的東西，也就是忠實地表現他在日常生活經驗中所獲得的對於事物的美的觀念，或者說是「意象」、「意境」之類，這種「意象」原來就是概括客觀事物的種類性爲基礎而構成的。只是在它的構成過程中，雖經意識的比較，分析，綜合等作用，却往往是不自覺的。即是這種美的觀念的獲得，是沒有意志作用在支配，因此它的過程和內容，往往是不確定不鮮明的。

固然有些科學家和藝術家，常常有意地去搜集他們研究的對象，將許多同種類的事物比較，分析，綜合，然後獲得一個概括事物種類性的概念，然後瞭解事物的本質，眞理。這種概念的獲得是有意志作用在支配着，它的過程和它的內容是鮮明的，所以是自覺的。而且因爲觀察對象可能繁多，瞭解對象可能深刻，所以獲得的概念可能是完全，純粹豐富的。不過一般的人乃至有些藝術家，只要生活經驗非常豐富，認識事物非常正確，他所獲得的概念也可能是同樣完全、純粹、豐富的。而不自覺的概念往往可以因偶然的機會而使它轉變爲自覺的，這就是有些心理學者的所謂「下意識」或「潛意識」的浮現，也就是萊尼茲是（Leibniz）的所謂「觀念的醒覺」。至於美的觀念，雖是有和表象緊密結合的傾向，但往往沒有個別表

象那樣形象鮮明，往往是空洞而糢糊的，因此它不是自我充足的。這種空漠的美的觀念，也能藉以聯想爲基礎的想像使它充足起來，成爲一個鮮明的形象。這時想像所及的原也不過是這觀念構成時有關的或類似的素材；因此美的觀念的得以由想像而成爲充足的顯明的形象，這事也可以說是美的觀念的反省。

因此在原則上，一個作者忠實地表現內心的東西，並不一定是和現實主義的創作方法矛盾的。如高爾基所謂：「從二十個，五十個，或幾百個小商人，官吏，工人之中，各取出其最性格的階層的特徵，……綜合在一個小商人，官吏，工人身上，則作家可算由此創造出了一個典型。」這樣有意地觀察研究客觀事物而獲得典型的形象以爲創作對象，自然是現實主義的正確途徑。而如陸機「文賦」所謂：「收視反聽，耽思旁訊，精騖八極，心遊萬仞……情曈曨而彌鮮，物昭晰而互進」，這樣用想像使在日常生活中獲得的對於事物的美的觀念，充足完全而鮮明化，以爲創作對象，也並不是絕對不能產生現實主義的作品。

在創作的途徑上說，兩者似乎是不同的，但是並不是絕對各別的。而大多數藝術家的從事創作，往往不是單純地採取某一途徑。如我國畫論中所謂：「外師造化，中法心源」，便正說明須兼取二者。卽算有意向現實事物搜集對象的藝術家，初未必不憑藉日常生活經驗中獲得的相對的美的觀念以爲指導，去搜集並概括某種類的一些典型事物以獲得完全的典型的

形象。只是人類的一切精神生活的發展是由不自覺的而到自覺的，一切的行爲是由不自覺的到自覺的，藝術創作也是由不自覺的到自覺的，因此我們今日的創作方法。當然不得忽視這種傾向。

因爲如此，藝術創作方法和世界觀的關係實是非常密切。在日常生活中對於現實事物的認識是正確的，其所獲得的對於現實事物的美的觀念也是正確的，其所概括的現實事物的典型的形象也是正確的。否則反是。所以說「文如其人」，這是非常之對的。藝術作品和社會實踐，人生修養是不能分割的。

美的認識的主觀性

美的觀念雖有客觀的基礎，但意識又受各人不同的自然條件及社會條件的制約，而致所把握的對象，所獲得的認識各有不同之處。因此意識雖能正確地反映客觀事物，也常歪曲地反映客觀事物；也就是說 它可以反映客觀事物的本質眞理，却不一定所反映的都是客觀事物的本質眞理，或者不一定完全地純粹地反映客觀事物的本質眞理。這是認識的主觀性，同時也是眞理在認識過程中的相對性的一個主要原因；這是美的觀念的主觀性，同時也是美觀的相對性的一個主要原因。

因爲客觀眞理是無限豐富的，而爲我們所認識的只是非常渺小的一部分；同樣客觀的美也是無限豐富的，而爲我們所能把握的也是非常渺小的一部分。例如自然的音響便有許多是

超乎我們的感覺域的，我們當然不能把握它的美，色盲的人，卽對於我們一般人所能感受的顏色美也有不能感受的，這便是自然條件的限制。

不過自然條件的限制在美的認識上無多大的特殊性，也就是對於人們的一般的美的認識無多大影響。而美的認識的主觀性首要的還是決定於社會條件。關於美的認識的社會條件，達爾文有一段話說得好：「美的概念，至少是關於女性的美，也因人而異其概念的性質。實在是如我們在下面所見的一樣，不同的人類種族中很有不同。連在同一人種的各國民裏也會不同。」又說：「在文明人這樣的感覺（美感），是和各種複雜的觀念以及思想的連鎖結合着。」蒲勒哈諾夫更引伸其說，認爲不但文明人如此，野蠻人的美感也是和許多複雜的觀念結合着。

決定意識的社會條件，主要的爲生產過程中人和人的關係，也就是社會的階層關係；同樣決定美的認識的社會條件，主要的也是生產過程中人和人的關係，卽社會的階層關係。但美的認識只是意識活動的一部分，必和其他意識活動聯繫着，如達爾文所說是「和各種複雜的觀念以及思想結合着，」也就是爲其他「各種複雜的觀念以及思想」所制約，總括一句話說，美的觀念卽爲階層的意識形態所制約。如農夫的美女觀不是貴族的那樣孅弱的，而貴族的美女觀也不是農夫的那樣的粗健的，這一則由於他們的實際的社會生活，二則也由於他

們的階層的意識形態所規定的。

階層的意識形態擴展於種種文化領域，和美的觀念的構成關係非常密切的，不用說是藝術遺產的承受。

就文化全盤來看是藝術遺產的承受，而就個人來看即是美的修養。

因爲個人精神的發展，也淵源於文化遺產的承受，並不是一點一滴的知識都是自己體驗觀察，發現創造的。小孩的成長過程中，便從母親那裏接受許許多多未嘗經驗過的知識。不單是母親，其他的家人，朋友，先生都能給與它許許多多未嘗經驗過的知識。在美的修養方面也是如此。其中藝術的遺產，影響於個人美的修養者尤大。但藝術遺產的影響於個人美的修養，影響於個人美的觀念，其結果並不一定是好的，有時也是壞的。

例如我們今日的有些國畫家及其癖好者，雖然已不反對西畫及其畫法等，尚固持國畫是一種特殊的美，不但是特殊的，而且是超絕的，永久的。然而今日國畫之所以爲國畫，就是人必峨冠博帶，屋必古寺茅亭，但凡今日親身所接觸的事物，所熟悉的事物，以爲决不能作爲對象以入畫，否則不足以爲國畫，不足以表現國畫的美。他們這些話是隨便說的嗎？不是的，他們眞心誠意是這樣想的，也就是他們的繪畫的美的觀念完全是從所謂國畫來的。

不過這種說法對不對呢？我認爲是不對的。因爲唐宋之際的前人，由於現實的限制只能

表現那樣的現實的美，但在他們却是表現了眞正的現實的美，也創造了眞正的藝術的美。而在今日的國畫家，他們所應當表現的眞正的現實的美已不同了，應當創造的藝術的美也當然不同了。然而他們以爲國畫是不能表現今日的現實的美，只能表現所謂國畫的美。而這所謂國畫的美的觀念，原不是根據現實的美獲得的，只是根據前人的畫而獲得的。固然任何人的美的觀念，都多少不免因襲前人的，但因襲前人的美的觀念和根據現實的美的觀念，兩者是適合而一致時，在個人的美的觀念的構成上，是有好的影響，正的作用的；而因襲前人的美的觀念和根據現實的美的觀念不適合不一致時，在個人的美的觀念的構成上，是有壞的影響，負的作用的。

我們今日現實中無峨冠博帶的美，則國畫中峨冠博帶的美，便和現實中的美是不一致的，因此今日國畫家雖努力製作國畫，這種美的觀念既不是根據現實的美而來的，且和現實的美毫不一致。於是一則他的美的觀念是分裂爲二，即現實中是一種，畫中又是一種，互相妨礙，互相削弱；二則畫中的一種美的觀念，只有前人的畫的根源，沒有現實的根源，則他所畫的是根據前人的畫而畫的，且跳不出前人所畫的圈子，也就是這國畫家只有因襲前人的美，不能有創造的美，這是宿命的限制。所以今日有些嚴肅的國畫家在苦悶着求變，不是無因的。

總之，由此看來，藝術遺產的承受，在於增強我們對於現實的美的認識，便利我們根據現實的美的創造，因襲的美的觀念必須一致於現實的美的觀念，服從於現實的美的觀念，這是批判地承受藝術遺產的根本的基準。

第三節　美感的性質與根源

美感是什麼

美的形象的認識，美的觀念的獲得，固然是美學上的重要問題，可是從來的美學家則是以另一個問題爲主，這就是美感，或者說美的情緒的問題。尤其是心理學的美學派簡直把它視爲美學的惟一研究對象。

我們在上節裏雖然說明了美的認識，却還沒有確實地說明美感。因爲美的觀念是意識把握着的客觀事物的形象，可以說是認識的內容，而美感呢則不能說是認識的內容，只是認識時的精神狀態。兩者雖然是相關的，却不是同一的。不是同一的而是相關的，那麼這關係是怎麼樣呢？

首先我們可以說，精神的基礎活動是認識，美感既是精神活動，那麼顯然是在認識的基礎上發生的，也就是說美感顯然是在美的觀念的基礎之上發生的。

可是這祇是問題的初步的解答。若要詳細的解答，我們還得明瞭美感的性質如何，因此

我們得先來考察美感是什麼。

關於美感是什麼，過去的美學家曾給我們許多的解答，其中心理學的美學家大都或隱或顯地認為美感就是快感。

所謂快感，是我們所知道的，即感覺的快適，也就是生理的快適。試看實驗美學派的實驗方法，都是利用單純現象的東西去實驗感覺的快適與否，實驗人們究竟歡喜紅色呢還是黃色？覺得正方形美呢還是長方形美？又以為霍嘉茲的所謂波狀線的美，是因為眼球在看曲線時比看直線時不滯板而致疲勞，即是曲線的筋肉感覺比直線的筋肉感覺為舒適；或者以為有規律的線比雜亂無章的容易了解，所耗費的注意力較少，所以比較能引起快感。

又如洛澤（Lotze）認為我們見到某種形狀和運動會覺得快不快，這全由於想起了運動的經驗或是煩勞，或是輕快，所以如此。因這種所引起的快不快的感情投射於對象，而以為對象是美或不美。這種意見和上面的一樣，顯然是以快感為美感的。里蒲士則認為快感是由於內外刺激能使精神適合於它自身的統一的本性，於是這種精神活動是自然的。若是刺激的對象自身也是統一的，和我們的精神的統一的本性一般無二，則其所引起的精神活動也適合而有快感，這種快感便是美的快感。按他的說法美感是由於對象有統一性而已，但對於這種精神活動的區別怎樣則沒有說明。

和他們同樣，從來被視為新美學家的盧納卡爾斯基也曾說：「那被我們稱為波狀線的，端正的幾何圓形的，直線的，自由跳躍的線的，美而端正的節奏的——這些都和眼睛的構造的需要相適應；反之斷續的線，不端正的圓圈，突出而尖角的形狀等等，却要使眼睛改變方向，耗費了不少的注意力。」而說得最鮮明的一段是：「我們並沒有根據，可以從美學領域中推開舒適的，給人粗野的快樂的東西。一切有美味的，有好香的，一切平滑像天鵝絨的，一切在我冷的時候他溫暖的，在我熱的時候它涼快的，我都有權利說它美。」這便是完全坦白地承認能給予快感的東西就是美的東西，快感就是美感了。

和心理學的美學相反的是有些形而上學的美學者，他們不僅否認美感就是快感，而且認為美感和快感是完全沒有關係的。如啓塞羅（Cicero）認為除人之外，沒有別的動物能知覺事物各部分的美，雅致和對稱的。亞規納說：「同美最有關係的感官便是耳和目，因為它們供給理性以推敲的資料」。這顯然認為美感只是理性的活動，也就不是快感了。羅德（Rother）更引伸這種見解，以為動物雖同人一樣有感官，其不能覺知美是因為美非感官所能覺知的，「美只能自理性去領略，而美所給予的愉快，亦非感覺的愉快了。」

過去美學家對於美感的這兩種見解，我大致是同意形而上學的美的說法，只是並不完全同意；而否認心理學的美學的說法，却也能了解它的原因。我們認為美感是和快感有區別，

却不是沒有關係；美感是快感發展起來的，却不是完全同於快感。

我們若是和心理學的美學一樣，認爲美感和快感是相同的，那麼（一）不但感覺可以了解美，而且只有感覺可以了解美了。（二）於是美只能是屬於現象範疇的，不能是超越現象範疇的。但是這和我們上面所說美是客觀事物的具體形態的本質眞理這結論相反，因此是不對的。即以盧納卡爾斯基那樣顯然承認快感就是美感，但也不得不說：「向陳年的葡萄酒和夏天裝着冷水的杯子裏去尋找美，總不免有的可笑。」這就是說，他又不得不認爲感覺的快適並不即是正常的美感。

我們若是和有些形而上學的美學者一樣，認爲美感和快感是沒有關係的，那麼（一）美感無關於感性的認識，美的認識不須要感性的基礎；（二）於是美的事物是沒有現象的要素，美的事物是完全抽象的。這種說法也和我們上面所得的結論相反，是不正確的。因爲由這種意見推演下去，勢必如克羅齊一樣，認爲美不是客觀的而是主觀的，不但不能解釋美感，簡直是美的否定。

美感是精神欲求滿足的愉快

我們認爲美感是根據着美的觀念，但是美的觀念，尤其是在日常生活中獲得美的觀念，往往是不自覺的，也就不是自我充足的。因爲它不是自我充足而完全的，所以它常是在渴求着自我充足而完全。固然具體的概念是有和

個別表象緊密結合的傾向，且有時能喚起新鮮活潑的感覺，只是人若不是固定觀念的精神病者，日常生活中變化無窮的萬物衆象，也在意識裏反映而變化無窮，所以這種形象，依然常是空洞，模糊而不自我充足的，也就常是渴求着自我充足。

這種美的觀念的渴求自我充足而完全的欲望，一旦得以滿足，便發生美感，美的情緒的激動，發生精神的愉快，陶醉。梁啓超在論小說與羣治的關係一文中說：「人之恆情，於其所懷抱之想像，往往有行之不知，習矣不察……欲摹寫其情形，而心不能自喩，口不能自宣，筆不能自傳，有人焉和盤託出，徹底而發露之，則拍案叫絕曰：善哉善哉，如是如是，所謂夫子言之，於我心有戚戚焉。」他這裏所說的「拍案叫絕，」而「心有戚戚焉」，正是美感的一個很好的說明，美感的心裏狀態就是這樣的。換句話說，美感就是美的觀念的自我充足欲求的滿足時的愉快。

至於美的觀念的自我充足的欲求，究覺是怎樣得以滿足呢？很顯然是由兩方面：

第一是美的觀念雖然在平時往往是空洞而模糊的，但是它原有和個別表象結合的傾向，可以藉以記憶聯想爲基礎的想像，使它成爲一個鮮明的形象，於是美的觀念得以自我充足而完全，遂發生美感。

不過這樣的由想像而使美的觀念充足，成爲一個鮮明的形象，引起美感。這時若把這鮮

明而完整，栩栩如生的形象，用藝術的工具表現出來，便是藝術的創作。因此在藝術創作時，美的觀念得以充足而完全，引起強烈的美感，創作者獲得精神的愉快。

第二是和第一的方向相反，美的觀念的渴求自找充足的欲望的滿足，是由於外物所予的印象。這種外物之或爲現實事物的美，或爲藝術的美，都是一樣的。這外物所予的印象，也就是意識獲得的新的表象，與原有的美的觀念相適合時，美的觀念得以充足而完全，於是而發生美感，美的情緒的激動。這種外物的美與美的觀念愈一致，則美感愈強，一致性的大小，則是決定美感的強弱的一個條件。

一般的說，藝術的美高於自然的美，藝術的美感也應當強於自然的美感；高級藝術的美高於低級藝術的美，高級藝術的美感也應當強於低級藝術的美感。但是在對於藝術的知識淺薄，對於藝術的內容不了解時，則自然的美感也可強於藝術的美感；而高級藝術的內容對某鑑賞者是和他的生活不相干的，反之低級藝術的內容則是和他的生活很密切的，於是在這一鑑賞者，他平時既沒有和高級藝術的內容相似的美的觀念，所以雖接受這種高級藝術的印象，也只是一個平凡的新表象，並不能發生強烈的美感；反之和低級藝術的內容相關的美的觀念，若是他日常生活經驗中已獲得的，這種觀念在不斷的渴求自我充足而完成，於是在接受這種低級藝術所予的印象，不僅是一個新表象，而且是一個和美的觀念適合一致的表象，

於是而發生美感。在這裏我們可以知道爲什麼有所謂「陽春白雪，曲高和寡」的一個原因，也就是我們今日聽民歌調的音樂覺得親切，而聽西洋名曲，反而有點茫然的一個原因。

這樣由外物的美而使美的觀念得以自我充足，引起強烈的美感，這便是從來所謂美的鑑賞的愉快。

鑑賞問題中的兩要點

但是所謂高級藝術和低級藝術之分，是有確實的客觀根據，切不能因爲多數人不能發生美感，不能接受，便以爲是高級的，是雅的；或者因爲多數人能接受，能發生美感，便以爲是低級的，是俗的。這是不正確的。我認爲有時某種藝術的內容是和某一部分人的生活有相當距離，則這藝術雖是高級的，而對於這特定的一部分人可能是不發生美感。但這無寧說是一種特殊現象。我們不能以特殊現象來規範普遍，也就是不能以某一部分人不能接受，不能發生美感，而遂認爲這藝術是高級的。倒是相反的，一般地說來，真正高級的藝術，它的典型性也強，它的美也高，就是它的內容的普遍性也大。所謂它的內容的普遍性大，就是它的內容，在原則上說，是和大多數人的生活相關的，也就是大多數人所須關心的，所須接觸的，所須認識的，因此大多數人對於這種現實事物，在平時便可能獲得有美的觀念。表現這種現實事物的本質真理的藝術，就藝術本身來說，無疑的它是高級的；就鑑賞者來說，也無疑地大多數人都能接受，都能發生美

感。

因此原則地說，偉大的高級的藝術，是大多數人所歡迎的。

從來的藝術理論家及美學家，雖沒有明瞭美感的性質及其發生的過程，但他們也曾注意到了一點，即無論創作也好，或鑑賞也好，可以沒有很明晰的理智活動參加其中。創作者往往是用想像構成一個能夠喚起鮮明的感覺的形象，不必根據論理的判斷和推理；而在鑑賞時則是感官一接觸對象，便能直接地把握着美，即刻引起美感，其間也似乎沒有理智活動參加的餘裕。因此他們對於這種美的認識的意識活動，固然有人說是感性的，或說是理性的，而美學主潮中的康德以及克羅齊，則認為是另外的一種意識能力，在今日影響最大的就是克羅齊的直覺說。關於直覺，有許多哲學家本是指感性的認識能力的，我也承認這種說法。如克羅齊所說那樣的直覺，既沒有感性的基礎，又不容智性侵入，我是否認的。但如我們上面所說的美的鑑賞過程，是感官一接觸外物便能接受它的美，認識它的本質真理，而在美的認識的全過程來說，是經過感性的，也經過智性的；惟在這時智性作用是不明顯，因此而說是直覺也是可以的。只是這所謂直覺，已和克羅齊的直覺完全不同了。至於想像原是具象的概念和概念的關聯的表現，也就是具象的判斷和推理，怎麼是非智性的呢!?

美感與　這樣的美感顯然是和快感不同的。不僅是量的不同，而是質的不同。

快感的關係

也就是美感不是感覺的快適，而是如有些人所說的靈魂的陶醉。然而這不是說美感是和快感沒有關係的。不是的，美的認識是以感覺爲基礎，同樣美感也是以快感爲階梯的。只是美的認識原不停滯於感覺的階段，同樣美感也不停滯於快感的階段而已。因此如弗徐納的關於美感的六種法則之中，所謂分量的法則，「外來刺激在一般感覺域以上，感受性不可過弱」之類，只是對於快感的消極的規定。又如盧納卡爾基在「實驗主義美學的基礎」裏所謂：「極弱的光是不愉快的；這會使視覺緊張，不生產地消耗了多量的力量；太強的光卻又立卽要散出多量的視力，因此也感覺到痛苦。」這些話也是一點也沒有觸到美感的特性。

美感旣是以快感爲階梯，當然有時要求和快感一致，事實上也往往和快感一致。不過和快感一致並不是美感的決定條件。美感可能是美的事物適合於感性，而尤其要適合於智性。快感若是感官部分的快適，美感則是精神全盤的快適。所以說美感是高於快感。

美感雖然以快感爲階梯，但也往往容許有部分的感覺的不快，只要這部分的感覺，不是這時的美感的主要途徑，不是美感所依存的主要基礎。也就是說，這感覺在這美感的發生過程中只是副次的條件時，它的不快是不會妨及美感的。如在黃昏的微光中看小說，雖看得眼睛發酸昏花，這時的視覺誠然是不快的，而小說所引起的美感並不會因此減弱。不過若是音

樂的音響過低而不易聽取，或過高而震耳若聾，則無論該音樂在它本身是怎樣的美，但是人們是不會引起美感的。

在這裏有一個美學上的大問題，就是美感爲什麼有和快感一致的，又有和快感不一致的呢？我認爲那也是由於美原也有種類的不同。過去形式主義的美學者只看到現象範疇的美，或者嚴密地說密接於現象範疇的美，而理想主義的美學者又只看到超現象範疇的美，或者說事物的關係規律的美。因此前者認爲美只在於形式，於是美只是訴於感性的，美感卽是快感，而後者則認爲美只在於事物的內涵，於是美不是訴之感性的，美感和快感無關。然而他們都是各執一偏以概其全，所以是不對的。不過就此看來，他們的見解雖不是全對，也不是全非。卽美感有密接於快感的，也有超越快感的。不過所謂超越快感的美感，却不是說這種美感和感性活動無關。

而且細按事物的發展和認識的發展的規律，都叫我們可以相信客觀的美的發展，是由密接於現象範疇的美到超越現象範疇的美，美感的發展是由密接於快感的美感到超越快感的美感，因此我一面承認美感有超越快感的，另一面認爲快感是美感的階梯。

兩個可能的問題

現在我們還得設想兩個可能的問題。

第一是我們的所謂美的觀念，是由於對同種類的客觀事物的表象概括而

得的，而美感便是由於外物的美或其摹寫之能適合於這美的觀念，使它的自我充足的渴望得以滿足。但是有時人們只在第一次看見某種類之一事物，便覺得是美的而發生美感，如第一次看見金鑲鑽石即是如此。又有一篇什麼作品裏，敍述一個被幽禁在修道院裏的小孩，偶然逃出來，第一次看見一朵花，它簡直被這花所陶醉，以後再被拘禁回去時，還不斷地想念這朵花。這種事是可能實有的，而對於這種事應當怎樣解釋呢？

誠然這是一個特殊的問題，却不是一個困難的問題。原來金剛鑽石的美，不在於其他屬性條件，而在於它反射光線顏色的輝煌燦爛，也就是說金剛鑽石的美主要是光線顏色的美。我們第一次看見金剛鑽石，可不是第一次看見光線，所以我們在第一次看見金剛鑽石即引起美感而覺得它美。至於那小孩的第一次看見花便覺得美，也不是把這花當作花中的美花來看的，而是把它當作顏色鮮麗，形體整齊的東西來看的。因此縱說這小孩從來也沒有看見過花，却不會是從來也沒有看見過顏色，形體或生物的，所以他第一次看見花便覺得它美，而發生美感。

第二是我們說美感是精神欲望的滿足，但是人類最根本而強烈的欲望應當是物質欲望，則物質欲望的滿足的愉快，較之美感的愉快是更重要的更強烈的。而且我們所謂美的觀念的自我充足的欲求，顯然不是如物質欲望的實在性，難免不使人懷疑。

誠然美感和物質欲望的滿足，單是當作欲望的滿足來說，應當是一樣的。而物質欲望也誠然是最根本而強烈的，其滿足時的愉快也是更重要而強烈的，但是所謂物質欲望的滿足，就是生理的快感的原因，而美感是精神欲望的滿足，並不能因物質欲望在某種限度是更重要更強烈，而否認美感一般地說是更高級的。

所謂美感是精神欲望的滿足，並不是我架空的論證，在一般常識中也不否認精神欲望的實在性。一提到精神欲望，便容易想到求知欲。求知欲實際說來是精神欲望的基本的東西；美的觀念的自我充足的欲望，從其根柢上說，就是一種求知欲，或者說和求知欲本質上是一致的。我們知道美就是具體形態的本質眞理，因此美是較之抽象的原理原則，是更眞切的事物的本質眞理。美的觀念當其尙不是自我充足而完全時，尙不是具體形象的，於是意識尙不以此爲滿足，而渴望其自我充足而完全，也就是渴望把握更眞切的事物的本質眞理，所以它其實就是一種求知欲，只是和一般所謂求原理原則的知識之欲望，是更高級的。在一般求知欲的滿足時，如一種科學原理的發見或理解，我們也多少感覺愉快；美是更眞切的具體的事物的本質眞理，於是美感的愉快也較之一般求知欲滿足時的愉快是更眞切的。

美感的相對的繼續性

最後我們還得說到一點，就是美感的愉快原是由於欲望的滿足，而一切欲望的滿足都是有斷續性的，也就不是一次便永遠饜足的，美感也是如此。

在第一次鑑賞時，美的觀念得以自我充足而完全，就是說這美的觀念得以成爲具體而鮮明的形象。但在不鑑賞，因爲日常生活中對於其他事物的認識，又漸漸把這具體而鮮明的形象弄得空洞而模糊了。這空洞而模糊的美的觀念，依然要求自我充足而完全，於是在第二次鑑賞時，它的這種要求得以滿足，便又發生美感的愉快，所以有謂眞正的偉大作品，能「百讀不厭，」便是這個道理。

對於這種現象，英國文藝批評家文却斯特（Winchester）認爲感情是迅速消失的瞬間的東西，因此而說：「倘使是有文學價值的書，我們一定希望再讀，偉大的文學便是返復讀幾遍也是不會厭倦的，這樣的書，對於我們是永久不滅的書。」他要這樣地去證明文學是永久不滅的。然而這完全是瞎說八道，因爲事實還表現着完全不同的另一面。

所謂事實的另一面，便是美感的愉快，既是由於精神欲求的滿足，而一切欲望滿足的愉快都是有一定的限度的，超越了這滿足的限度便要感到厭倦的，美感也是如此。在美的事物常當作鑑賞的對象而不變化時，美感的愉快要漸減而至於完全消失。而且在日常生活和美的鑑賞中，我們的美的觀念得有更高的發展。即是在我們的美的鑑賞中，那個引起我們美感的美的事物，無論是現實事物的美或藝術的美，都已是我們新的美的觀念構成時所概括的對象，因此我們的新的美的觀念可能是更美的，於是它要求更高級的美的事物才能適合而一

致。所以雖說有「百讀不厭」的傑作，但究竟不能老是讀而不厭。無論一幅怎樣傑作的畫，若是叫我們年年月月與之相對，它所給予我們的美的愉快便要天天消失，而到了相當的時期甚至一點也不能引起我們的美感了。

總之，我認為美感是有相對的斷續性，沒有絕對的永久性。也就是說美感原是變化的，這相對的斷續性便是美感的變化的一個主要契機。

第四章　美的種類論

我們認為美是客觀的，但可以為我們的意識所反映。所謂美的事物，就是種類的屬性條件較之個別的屬性條件是優勢的事物，也就是「個別裏顯現一般」的典型，這是我們對於美的基本的規定。現在便要根據這個規定，來考察美的種類。

只是我們這個美的規定，和過去觀念論的美學家，無論形而上學的或心理學的美學家，都是不同的。因此我們這裏要討論的美的種類的問題，也就和他們是不同的。他們幾乎都是將美的種類分為崇高，悲壯或剛性美，柔性美等等，我認為那是完全錯誤的，因為這些不是客觀的事物所具備的，也就是和美的本質根本不同的。

要根據上面的對於美的規定來考察美的種類，即是要從客觀事物本身獲得美的分類的標準，要從客觀事物本身獲得各種類的美的特徵。然而美的分類的標準却並不是客觀事物的一般分類標準，因為有些客觀事物的分類標準，並不能成為美的分類標準，即依那種標準分類時，不能獲得各種類的美的特徵。如有種客觀事物的分類標準，依據它可以分客觀事物為礦物，植物和動物；又有種客觀事物的分類標準，依據它可以分客觀事物為氣體的，液體的和

固體的。這些客觀事物的分類標準，便不能成爲客觀事物的美的分類標準，因爲依據它來分類，我們不能得到動物的美與植物的美各有什麼特徵，固體與液體的美又各有什麼特徵。即算說美的動物與美的植物，或美的固體與美的液體是有不同之點；但是這不同之點是客觀事物本身的生物的物理的特徵，而不是它們的美的特徵。不過不用說，客觀事物的美的分類標準也存於客觀事物本身，而不在於客觀事物之外，這是不成問題的。

那麼我們要考察美的種類的問題，首先還是要考察客觀事物本身。即由客觀事物的構成狀態及由客觀事物的產生條件來考察，我們可以獲得兩種美的分類的標準，茲分節述之如下。

第一節　單象美，個體美和綜合美

個別事物及屬性條件的關係和美

上面我們對於美的規定裏所謂客觀事物和屬性條件，是相對而言的。即所謂客觀事物的屬性條件也是客觀事物，而屬性條件所依存的客觀事物又是另一種客觀事物的屬性條件。

例如說，葉脈是樹葉的屬性條件，樹葉是樹木的屬性條件，同時，網狀或羽狀又是葉脈

的屬性條件。也就是說，就葉脈來看，它雖是樹木的屬性條件之一，但它本身又是許多屬性條件的統一，而葉脈不過是它許多屬性條件之一。因此客觀事物和屬性條件的關係是能輾轉推移，過程是無限的。於是我們說，美是客觀事物的種類的屬性條件較之個別的屬性條件是優勢的；在這裏也不是確指怎樣的「事物」或怎樣的「屬性條件」。而所謂事物和所謂屬性條件的相互關係既是輾轉推移，其過程是無限的，那麼美也是隨着那個過程而無限的。即就葉脈來說，它的種類的屬性條件可能是優勢的，也就是它可能是美的；樹葉呢？它的種類的屬性條件可能是優勢的，也就是它可能是美的；樹木也同樣可能是美的。

不過一株樹木或一片樹葉可能是美的，而它的美是很顯然的；反之葉脈雖也可能是美的，而它的美則不顯然。這是不是有客觀的原因呢？這客觀的原因就是樹木原是一個完整的個體，它的美是完全由它的種類的一般性決定的。樹葉雖是樹木的屬性條件，但它和樹木的其他屬性條件的關係不是密切不可分的。也就是它一方面是樹木的屬性條件，是從屬於樹木的，它的美也是從屬於樹木的，即由樹木的種類的一般性所決定；另一方面它還是相當完整的個體，有相當的獨立性，它的美也相對地由它自身的種類的一般性所決定。

葉脈則不然，它是樹葉的屬性條件，而且它的當作樹葉的屬性條件是和其他樹葉的屬性條件密切不可分的。於是它不是完整的個體，不是有獨立性的個體，所以葉脈是完全從屬於

樹葉的，它的美也是完全從屬於樹葉全體的美的，也就是葉脈的美不過是樹葉的美的一個條件而已。

可是用藥水把葉身的其他部分腐蝕，只餘下葉脈，這時候我們卻能看出有些葉脈是美的，有些葉脈是不美的，這時除葉脈之外沒有所謂樹葉了，而葉脈不是倘有美不美之分嗎？這是不是有什麼客觀的原因呢？這原因就在於葉脈之外無所謂樹葉了。因為沒有所謂樹葉，這時候的葉脈也便不是葉脈了，只是一些錯雜的線條構成的形體。所以所謂葉脈的美，不在於它原是葉脈，而在於它原是線條構成的形體，也就是單純的現象，那麼它的美也就無關於樹葉，只是由形體的種類的一般性所決定。

更進一步來看，樹木又可以是山林的屬性條件，山林呢，也可能是美的，而且山林的美是很顯然的。不過山林原是多數樹木和其他的東西所綜合構成的，它的美，在於它是許多個體相互關聯的綜合體。這樣的綜合體也有它的種類，它的美便由這種類的一般性所決定。不過先得在這裏說明一句，山林這種綜合體的構成諸個體間相互關聯的必然性，也就是綜合美低。

因此雖說客觀事物的美，隨事物和屬性條件的關係之轉變推移的過程，而是無限的，可是依事物的構成狀態不同，而有三種不同的美：一是單純現象的美，可以簡稱為單象美；二

是完整個體的美，可以簡稱為個體美；三是個體綜合的美，可以簡稱為綜合美。這三種美各有其特徵，即所顯的客觀事物本質各有不同。

**個分事體部
體的是美分
和美個物**

平時我們說客觀事物的美，至少是從表面看來，好像是單指宇宙間的個體事物而說的，所謂個體事物，即事物本身相當完整而成為相對地獨立存在的單個的東西。如魚一條或人一個，都是個體的事物。而綿羊一群或花木一叢，亦是個體的事物，至於方的形體或紅的顏色，更不是個體的事物。

個體的客觀事物，不用說，是種類的屬性條件和個別的屬性條件的統一。這統一中種類的屬性條件和個別的屬性條件，並不是等量的配合，而是有機的構成，便有以種類的屬性條件為優勢的，或以個別的屬性條件為優勢的，於是有典型的或非典型的，美的和不美的之分。例如一般所謂美人，她的身體的纖穠得中，修短合度，著粉則太白，施朱則太赤，正是以種族的一般性為準則來看，她的種族的一般性是優勢的，她是合乎這個準則的。其他的動物或植物等也有種類的一般性是優勢的個體美的事物，正如這裏所說的美人一樣。

再是個體事物的部分，也就是個體事物的屬性條件，按照我們上面對於美的規定來說，也可能是美的，因此我們平時的所謂美的事物，也並不一定是指個體的事物，也指個體事物

的部分，如所謂美的眼睛，美的皮膚，即是指個體的部分而說的，原來美的個體事物的部分，也須是美的，詩經上詠莊姜之美是：「手如柔荑，膚如凝脂，領如蝤蠐，齒如瓠犀，螓首蛾眉，巧笑倩兮，美目盼兮」，各部分都是美的。

不過個體事物的部分雖可能是美的，而部分對個體的關係是密切不可分離時，它沒有相當的獨立性時，它是完全從屬於個體的，它的美也是完全從屬於個體的美的。這就是說，一方面部分的美雖由它自身的種類的一般性所決定，而部分的種類也是從屬於個體的種類的，決定部分的美的種類的一般性，也就是決定個體的美的種類的一般性的一部分。於是另一方面，這部分的美，也爲個體的其他的部分的美所左右、所影響，或者予以削弱，或者予以加強。例如說，美人的眼睛雖然是美的，但只是眼睛的美，在這人的其他的屬性條件都不美時，即算這眼睛是美人應有的美眼睛，這人並不因此成爲美人，而且這眼睛的美也消失了。因爲人的眼睛原是不能離開人體的，離開人體的其他的屬性條件，這眼睛便不是人的眼睛了。眼睛既不能離開人體而單獨存在，眼睛的美也就不能離開人體而單獨存在。現在人體的其他的屬性條件不美，鼻是歪的，臉是麻的，嘴唇是缺的，其眼睛即算是美的，但是這眼睛的美是削弱了，消失了。所以儘管我們平時說美的眼睛，可是我們不能離開個體而想像單獨地存在的眼睛的美。

即算說，除了人的眼睛外，尚有其他許多動物的眼睛，也就是眼睛也有它本身的種類，但是眼睛的美不是由這樣的眼睛的種類的一般性決定，而是各種動物的眼睛的美由各該種動物的眼睛的一般性決定，也就是由各該種動物的種類的一般性決定。若是說美的眼睛須顯現着自馬蜂到青蛙，自貓到一切動物眼睛的一般性，這是不能想像的。

單象的種類與單象的美

可是任何事物有許多屬性條件，任何屬性條件又有低一級的屬性條件，而分析到一個適當的階段時，這低級的屬性條件便都是單純的現象了，如形體，音響，顏色，氣和味，溫度和硬度等都是。

這些單純的現象是值得我們特別注意的。它一方面是完全依存於客觀的個別實體事物，決不是能夠獨立存在的東西；另一方面當作單純的現象來看，它對個體種類的關係却不是如上述眼睛那樣的部分對個體種類關係之密切。如上所述，部分完全是從屬於個體的，部分的種類也是從屬於個體的種類的。但是單純的現象雖不能離開個體，却可以有它自身的不完全從屬於個體種類的種類。這就是說，單純現象的種類和個體的種類不必一致。即以前例來說，美人的許多屬性條件之一是美的眼睛，而美的眼睛的許多屬性條件是之一是眼睛的美的弧線。我們知道眼睛的美完全是從屬於人體的美，離開人體的美不能有眼睛的美。眼睛的美須要眼睫的弧線也美，但弧線的美却不僅由眼睫或眼睛的一般性來決定，而是由一切弧線形

東西的弧線種類來決定。眼睛有弧線，葉綠有弧線，新月有弧線，其他一切帶圓性的東西都有弧線，這些弧線若成為單純現象的形體的種類，於是弧線的種類和眼睛的種類便不一致；眼睛的種類是和它所依存的人及動物的種類是一致的。也就是人及動物的個體的種類；而弧線的種類是一切帶圓性的東西的形體的弧線，也就不是眼睛乃至人及動物的個體的種類；而是單象的種類。於是弧線這一形體，若是當作眼睛的弧線，它的美是眼睛乃至人及動物的種類漸次決定；若是當作單象的形體，它的美則由單象的弧線的種類所決定。因此弧線這一形體的美，對於眼睛的美，不是完全從屬的，而是有相當獨自性的。

因此如弧線那樣單象的東西，雖然都是不能脫離個體而獨立存在的，但是單象的東西有它獨自的單象的種類，和個體的種類不一致，所以單象的美也就和個體的美不同。

這種單象的美，宇宙間原是許多的，凡是一切形體的美，音響的美，顏色的美都是。單從形體方面來說，如黃金分割律的線段的美，即因為這種比例的線段是線段比例中最有一般性的；霍嘉玆的所謂波狀線的美，也是因為波狀線是曲線中最有一般性的，這是我們在上面說了的。同樣，美的音響，美的顏色，也因為這音響，這顏色是最有一般性的，所以是美的。

原來我們所謂單象的東西，雖然當作現象來說是單純的，但並非說它本身不能是許多個

性條件的統一，不是的，單象的東西也可能是許多屬性條件的統一，因此也便具有種類的屬性條件和個別的屬性條件。否則它便沒有所謂種類，也就沒有所謂種類的屬性條件是優勢的，也就沒有所謂美了。然而單象的東西大致還有許多屬性條件，如弧線是單象的，便有長短，大小，曲度等屬性條件；音響是單象的，也有高低，強弱，音色等屬性條件；顏色是單象的，也有它所依存的物體反射該顏色光線的特性，及該顏色光線的振動狀態和放射微粒的不同等屬性條件。正因為這些單象的東西是許多屬性條件的統一，也有種類的屬性條件和個別的屬性條件，於是才有種類的一般性是優勢的，也就是有典型的，有美的。

不過單象的東西雖然大致有它獨自所屬於的種類，因此而獲得它獨自的典型性，有它獨自的美。可以它本身的構成既單純，它所屬於的種類也是單純的，因此同種類的各個單象間少有差別性。告子曾認為「白羽之白猶白雪之白，白雪之白猶白玉之白」，就正是看到了單象的顏色之同種類的個別間少有差別。

形體，顏色，音響，氣和味，溫度和硬度等雖都是單象的東西，但不是都有美的。如溫度和硬度的屬性條件，非常單純，只有程度的不同，沒有種類的差別，它們沒有所謂典型，也便沒有所謂美。如氣和味的屬性條件雖不如溫度和硬度的單純，還是非常單純的。它們雖有種類的差別，但是同種類的個別之間，差別惟又非常之少；而其所以差別，主要的又是程

度的不同，所以它們也沒有所謂典型，沒有所謂美。又如顏色，則因光線和反射光線之物體兩者的屬性條件的交錯，所以它的屬性條件便複雜，種類則不是氣和味那樣單純，同種類的個別之間的差別性較多。至於形體和音響，它們的屬性條件則有或單純或複雜之分，而一般地說種類也便不十分單純，同種類間的差別性更多。所以顏色，音響，形體這三種單象的東西是有典型的，也就是有美的。因此單象美主要的便是這三者。

過去的許多美學家都將客觀的美和主觀的美感混同，都將美感和快感混同起來，於是或者認為觸覺，味覺，嗅覺沒有美感，完全由於它們是低級感官；或者認為觸覺，味覺，嗅覺也有美感，如朱光潛引證詩詞謂：「客去茶香餘舌本」，「冰肌玉骨自清涼無汗」，認為「低等感官也未嘗不可發生美感」，那是沒有道理的。

單象美的特徵

不過一切的單象的東西，一方面因為是不能離開個體而獨立存在的實際的東西，而是當作個體的屬性條件從屬於個體的。即在它，個體的種類和它獨自的單象的種類關係交錯着，而且單象的種類是比較更抽象而空洞無力的範疇；另一方面是它的種類究竟還是單純，同種類的個別間差別性少，無論是顏色也好，無論是音響或形體也好，究竟它們的典型性相當的弱，也就是它們的美相當的低。種類愈單純，同種類的各個單象間的差別愈少，單象的美便愈降低以至毫無。

性，增高它們的美，不過這是藝術領域中的事，在客觀的自然事物中，單象美一般地都是相當低級的。

正因爲單象的東西的種類單純，差別性少，單象的美雖顯現着種類的一般性，也就是本質的東西，但是它究竟主要的是密接於現象範疇的東西。或者說，單象的美究竟是偏於形式的美，於是我們的意識對於它的反映，主要的憑藉感性作用者多，憑藉知性作用者少。雖然我們不是形而上學者一樣，將現實和本質，感性作用和智性作用之間，劃成一條不可超越的鴻溝，將它們當作完全是不同的東西，而認爲現象之中沒有本質，感性作用不能進到智性作用，因此對於現象的認識只是感性作用，對於本質的認識只是知性作用，完全是兩回不相干的事。不是的，我們認爲一般地說本質要透過現象表現出來，對於美的認識也要憑藉感性作用，但既是美的認識又不得不憑藉知性作用。單象的東西雖是屬於現象範疇的，但是單象的美則是本質的東西，所以對於單象美的認識，還是要憑藉或多或少的知性作用。因此這單象的美才能引起美感。

不過究竟單象美是密接於現象範疇的東西，主要的是憑藉感性作用，於是引起的快感特別強，而它的美是相當低級的；憑藉知性作用者少，於是引起的美感也就較弱。這樣單象的

東西，如上所述，種類愈單純，同種類的個別間差別性愈少，美愈降低以至於無，和這相對應地知性作用愈減少以至於無，美感愈削弱以至於無，於是這種單象的東西只能引起快感了。如氣和味，溫度和硬度，便只能引起快感，而不是美感。

個體美與單象美

現在來說個體美。

所謂個體事物，嚴格地說，是事物本身相當完整而成爲相對地獨立存在的單個的東西；廣泛地說，事物本身雖不完整，但仍有相當的獨立性，不是完全依存着其他的東西，也可以稱爲個體的東西。那麼個體原是宇宙間實體事物的基本的存在形態。

雖說個體是宇宙間實體事物的基本的存在形態，而單象的東西沒有完整性並沒有獨立性，即實際存在的許多東西，也不能充分地具備着這兩點，如水、土、岩石等，便是完整性很少，雖有相當的獨立性，但就全體看來，究竟個體性是很弱的。又如一顆草，一支樹，它們的完整性也是比較小，拔掉這顆草的一片葉子或這支樹的一個枝子，尚無損於它們是一顆草、一支樹。只是究竟不能拔掉它們的一切葉手和枝子，因此它們的完整性究竟比水或土較大，也就是個體性較強。至於高等動物和人，完整性顯然很大，它們缺少了某些部分便是殘廢，也就是個體性最強的。

因此客觀事物的完整性有大小的差等，它的個體性有強弱的不同。有個體性的客觀事物才可能有個體美，而單象的東西便決不能有個體美；惟有完整性大的，個體性強的，它的個體美才可能高；完整性愈大，個體性愈強，個體美可能愈高；反之完整性愈小，個體性愈弱，個體美便愈降低以至毫無。如上述水、土等個體性很弱，所以個體美很低乃至毫無。不過它們原是具備着許多單象的東西，這些單象可能是美的，當然水、土等也可能是美的，於是它們的美便是單象美，不是個體美了。如金剛鑽石的美，雨後虹彩的美，便是光線顏色的美，是單象美而不是個體美。

不過我們並不是說，個體性強的客觀事物便沒有單象美，或者個體美和單象美是絕緣的。不是的，如上所述，個體事物的部分，屬性條件，可能是美的，而且美的事物的部分，屬性條件，也須是美的，如美人的顏色的美，眼睫弧線的美便是。可是個體事物的單象的美，不是爲單象自身的種類的一般性所決定，而是爲這個體事物的種類的一般性所決定，如美人顏色的美，便以所屬人種的種類的一般性爲決定的基因。黑色比較起來不是美的顏色，而在黑種人，美人的顏色則以黑爲美。格羅塞在「藝術的起源」一書裏曾說：「黑人總覺得他們自己不夠黑，正像白色的婦女常覺得不夠白一樣。黑人用炭粉和油質來增加他們黑的魅力，也正像那些肌膚白淨的人要用粉或白堊來增加白的美趣一樣。」這時黑色的美原不是當

作和個體無緣的單象美，而是當作個體的屬性條件的美，但是究竟是人體上的單象美。也就是個體美實在具有它應有的單象美。

個體美的特徵

個體美須具有它應有的單象美，但是這樣的個體美並不是單象美的集合，個體的完整性愈大，也就是它的當作個體性愈強，它便愈是有機的構成，它的一切屬性條件都是關係着最根本的屬性條件，它是一切單純現象也都是關係着最根本的屬性條件。這最根本的屬性條件就是種類的一般性，也就是個體事物的本質。個體事物的本質雖是通過它的一切的單象而表現出來，而一切單象的集合並不就是這個體事物的本質，於是同樣的一切單象美的集合也不就是個體美。

個體是有機的構成，它的個體美也是有機的。所謂個體美是個體的種類的屬性條件是優勢的，也就是這個體的個別的屬性條件，這個體的單純現象，都顯現着種類的一般性，顯現着它的本質，所以個體美雖是通過單象美而表現出來，可是個體美高於單象美。

單象美是密接於現象範疇的，或者說是偏於形式的美，但是個體美却不是偏於形式的美，而是實際存在的客觀事物的形式和內容統一的美。例如說，美的植物固然要它的顏色，形體等都美；可是還要通過它的顏色，形體等的單象美充分地表現它的當作生物的本質的蓬勃茁壯的生命機能。於是一般地說，個體美較之單象美是高級的。

我們更就另一方面來看，所謂個體的事物，原是較之單象的東西具有更多的屬性條件。由於它的屬性條件的錯雜，和各屬性條件自身的變化，於是個體的種類也就複雜，同種類的各個體間的差別性也就多，因此個體的典型性較之單象的典型性更強而深，也就是個體美較之單象美，一般地說是更高級的。

個體是實體事物的基本的存在形態，也是我們的認識的主要對象；也就是說，對於個體的認識，是我們對於客觀事物認識的主要過程。雖然我們不是和觀念論者一樣認爲現象的認識不是眞正的認識，但是無疑的那只是初步的認識，而對於個體的認識則是更進一步的認識，是豐富地反映了實際事物的本質眞理。單象原是不能獨立存在，因此所謂單象的種類原是非常抽象的空洞無力的範疇，而個體的種類則是實際決定客觀事物的範疇，它決定個體的事物，也決定依存於個體的單象的東西。如植物的生長和生殖的生命機能，便和現象範疇有了距離，不是單象的種類性一樣是密接於現象範疇的。對於個體事物本質的認識，對於個體美的認識，主要的是憑藉知性作用，而不是主要憑藉感性作用的了。

也就是說，個體的屬性條件既複雜，它的種類關係也複雜，各個體間的差別性多，於是它的本質也便是通過許多現象表現出來，本質在錯雜的現象的根柢裏，因此對於個體的本質的認識，對於個體美的認識，不能是主要的憑藉感性作用，而必須是主要的憑藉知性作用，

於是個體美引起的美感強。

總之一句話，個體美的等級高，而引起的美感強。

綜合體的種類和美

個體雖爲客觀事物存在的基本形態，而個體的所以爲個體是因爲它本身是完整的相當獨立的，但是只是相對的獨立，而不是絕對的孤立。因爲宇宙間存在的任何事物原來都和其他的客觀事物相關聯。這和其他的客觀事物相關聯，使其他的事物成爲它的屬性條件，不過對它本身所具備的屬性條件，而這可以說是外在的屬性條件而已。這些外在的屬性條件，雖然不是內在的屬性條件一樣是和它不可分的，但是有時是不可少的。如魚之於水，花木之於土壤便是。有時雖不是不可少的，却是相得益彰的，如蝴蝶與花叢，戰士與駿馬便是。

任何個體事物既須和其他的客觀事物相關聯，由這相互關聯，使它們成爲綜合體。這樣的綜合體，雖然是由個體構成的，但是綜合體已顯然不同於個體。不僅是形式上的不同，而且是性質上的不同。這性質上的不同，就在於個體間的相互關聯。個體雖是客觀事物的基本的存在形態，而相互關聯却是客觀事物的所以存在的一個根源。也就是相互關聯，不僅是客觀事物存在的形態，而且是客觀事物存在的更深刻的規律。

綜合體的構成既由於客觀事物的相互關聯，這相互關聯便要有相當的必然性，單純偶然

的相互關聯，不能使諸個體成爲綜合體。可是構成綜合體的諸個體的個體性，對於相互關聯的必然性也有關係。

綜合體以構成的諸個體的個體性不同，而有性質懸殊的兩種：一是由完整性小的個體構成的，二是由完整性大的個體構成的。前者的諸個體是個體性弱，它們的成爲綜合體，其相互關聯的必然性大，而自由性小，如明月與靑空，懸岩與瀑布便是。否則它們便不成爲綜合體，如一盤散沙，一堆土塊便是。這樣的綜合體，其構成的諸個體的個體性愈弱，其相互關聯的必然性愈大，自由性愈小，而在形式上倒是愈接近個體；於是這種綜合體，卽隨其構成的個體而廣泛地存在，也就是隨其構成的個體的種類而有這種綜合體的種類。後者的諸個體是個體性強，它們的成爲綜合體，其相互關聯的必然性較小，而自由性較大，如牧童與羊羣，農夫與耕牛便是。否則，在必然性過大時便不是個體性強的個體，或必然性過小時又不能成爲綜合體。這種綜合體的種類，卽以其相互關聯爲一般性，凡有這種相互關聯的諸個體，便都是這種綜合體，於是這種綜合體也能廣泛地存在而構成種類。只是它的構成諸個體的個體性愈弱，其相互關聯的必然性愈小，自由性愈大，便是單純的偶然的關聯，而綜合體便不能存在。

綜合體的美同樣是決定於它的種類的一般性的。也就是種類的一般的屬性條件愈是優勢

的便愈是美的。但是綜合體的種類的一般的屬性條件之中最基本的屬性條件，就是各個體間的相互關聯。而這相互關聯，一方面雖是構成綜合體的，另一方面又是依存於各個體的。如上所述，它就是個體事物的外在的屬性條件，所以綜合美同時又是關係於構成它的各個體的美。也就是說，綜合美就是個體美所構成。就這一點來說，綜合美與個體美原是不矛盾的，即如戰士與戰馬，兩者的美便是構成綜合美的。而這兩者所構成的綜合體的美，並不破壞，也不限制它們的個體美。

就上述第一種綜合體來說，綜合體中的各個體是不可分的，綜合體即隨其個體而存在，綜合體的種類就是個體的種類，兩者是完全一致的，固然沒有什麼矛盾。如上所述這種綜合體在形態上倒是接近個體的。不過又因為它的個體的個體性本來弱，它們往往缺乏個體美，至少是個體美較低，只是單象美。於是這種綜合體的美，往往不是個體美的綜合美，而是單象美的綜合美。如小橋流水，茅舍炊煙，假若是美的便是這種單象美的綜合美。

就上述第二種綜合體來說，所謂相互關聯原是客觀事物抽象的規律，也就是依存於構成綜合體的各個體而為各個體所決定，離開各個體絕不能存在的。以這樣的相互關係為基本的屬性條件而構成的綜合體的種類，也是非常抽象的範疇，沒有決定個體的力量，事實上也不是決定個體的。就這一點來說，綜合體的種類和個體的種類性質不同，而和單象的種類性質

相似。但是個體與個體的相互關聯，是使各個體互爲屬性條件，也就是各個體不得不互相制約。只是如上所說，相互關聯的必然性小，自由性大，也就是相互制約的力量輕，不是破壞個體的，因此各個體還是各有相當獨立性而並存的關係，各個體的美也是可以並存而不是互相破壞的。惟其各個體的美不是互相破壞而是並存的，方能更充分地顯現它們的相互關聯，而成爲綜合美。

個體美須有單象美，但是個體美又限制單象美，如美人與顏色，是人體的美限制顏色的美，這是我們上面說了的。綜合美便不同，綜合美須有個體美，但是綜合美大體說來是不限制個體美。這原是由於綜合體的構成有相當的自由性，而個體的構成是絕大的必然性。所以雖說綜合美由個體美所構成，同樣個體美也可以說是由單象美所構成，但是兩者的所以構成則完全相異。單象美有時可以破壞個體美，而個體美大致不會破壞綜合美，惟有單象當作個體的屬性條件不美時一定破壞個體美，而個體當作具有相互關聯的綜合體的部分不美時一定破壞綜合美。

綜合美的特徵

綜合美雖爲個體美所構成，但是綜合美不等於個體美的相加，而高於個體美的相加，也就是說，兩者的不同，不僅是量的差別，而且是質的相異。因爲綜合體的種類的最根本的一般性，是客觀事物的一種相互關聯，一種規律，綜

合美卽是這種客觀事物的規律顯現於這綜合體中，所以綜合美和個體美是有質的相異。如母親和小兒所構成的綜合體，母親具備着當作母親的美，小兒具備着當作小兒的美，兩者的美構成綜合美，卽是母子之愛的美。

綜合體原爲相互關聯的諸個體所構成，而從另一方面看，也有偏於形式的關聯，和偏於內容的關聯。可是偏於形式的關聯並不是沒有內容的關聯，而偏於內容的關聯也不是沒有形式的關聯。若只形式的關聯，這相互關聯是沒有多大意義的。因爲它若是有必然性的規律，便是機械的關聯，這綜合體不是有機體；若是沒有必然性的規律，便是偶然的關聯，不能成爲綜合體。前者如機器的各部分的關聯，後者如兩個行人的偶然在路上的相遇便是。總之只是形式上的關聯的東西幾乎沒有綜合美，卽算各個體都美，全體也是相當於個體美的相加；卽算有綜合美也是很低級的。

然而一般的所謂綜合體是指形式和內容都有關聯，主要的是內容的關聯。這樣的綜合體各個體間的相互關聯，是有意義的客觀事物的規律，顯現這規律的綜合美也是有機的，同時也是高級的。

綜合體中各個體間的相互關聯，旣須是內容的，也須是形式的；但是綜合體的所以爲綜合體，不是在於它的各個體完全相同，相反的，而是在於它們的有所不同。惟其有所不同，

所以綜合體中各個體或者是相當一致，或者是相當不一致，於是在它們的發展過程上來看，或者是調和的，或者是衝突的。前者如愛人的相親，後者如仇人的相鬥便是。

雖然各個體間的或爲調和，或者衝突，然而並不意味着各個體的美或爲調和，或爲衝突。不是的，綜合體的各個體，若是就其個體美來看，某個體的美和其他的個體的美雖有不同之點，但是它們也是它外在的屬性條件，是不破壞它的美的。若是就綜合體全體的美來看，這調和或衝突就是其種類的一般性的相互關聯的形態，也是綜合美的所以成爲綜合美的本質的形態。因此綜合美就其各個體相互關聯的性質來說，有的是調和的綜合美，有的是衝突的綜合美。調和的綜合美是在於各個體的調和的關聯，衝突的綜合美是在於各個體的衝突的關聯。而不在於各個體的美的調和或衝突。

再從另一方面來看，客觀事物的相互關聯，應當是必然性的，而不是偶然性的。單純的偶然的關聯的諸個體，不能成爲綜合體，也就不能是綜合美，這是上面說及了的。但是必然是通過偶然而表現的，也就是諸個體間的相互關聯的必然性，並不是絕對排除偶然性的。即在偶然之中往往有相當的必然性。不過這必然性非常之小，我們還只能說是偶然，由於這種不是「單純的偶然」的關聯，可以使諸個體成爲綜合體。只是這種綜合體的種類的一般性非常無力，典型性很弱，也就是很低。所以這種偶然的關聯的綜合美，在客觀現實中是幾乎沒

有的，只有在藝術中存在。

一般地說，綜合體的種類非常複雜，尤其是以個體性強的諸個體構成的綜合體，其種類關係更非常複雜，綜合體的典型性也便相對應地非常之強，也就是綜合美非常之高。

總之，綜合美是顯現着客觀事物的相互關聯。所謂客觀事物的相互關聯，不僅是客觀事物的存在形態，而且是客觀事物存在的規律；不僅是個體美的總和，而且是高於個體美的總和。客觀事物相互關聯的規律，較之一般所謂個體事物的本質，是客觀現實的更本質的東西。不是偏於形式的，主要的是偏於內容的，則對於這種綜合美的認識，主要的是知性作用，而和感性作用却有相當大的距離，也就是這種美感有超快感的可能。一般地說，綜合美既非常之高，引起的美感也非常之強。

三者的比較

根據我們以上的考察，可以知道，單象美雖是由於單象的種類一般的東西，也就是本質的東西，可是它究竟是密接於現象範疇的，是偏於形式的美，引起的快感很強，而相對地美感則較弱。過去的形式主義的美學家主要的是注意到這種單象美，並以爲單象美便是美的一切。所以康德認爲眞正的美——卽他的所謂自由美，是不通過概念而能給予愉快的；至於須以種類概念爲前提才能成爲美感對象東西，只是附庸美，不是眞正的美。

個體美雖由單象美所構成，但是構成個體美的單象美，都是適當地顯現着個體種類的一般性，顯現着實際存在的客觀事物的本質。個體美不是偏於形式的，也不是偏於內容的，而是形式和內容恰好配合的。它引起的美感頗強，同時也不是超快感的，現實主義的藝術家相當地注意到這種個體美。但是一般的美學家，因爲要接觸到他們認爲非知性不能把握的一般所謂客觀事物的本質，這是他們的美學思想所不能達到的地方，於是遭了他們的白眼。

綜合美雖由個體美所構成，但是主要的是顯現着客觀現實的規律，眞理，和現象範疇有相當大的距離，換句話說，是許多非常錯雜的現象的根底裏的更本質的東西，也就是偏於內容的美，因此引起的美感非常之強，可能是超快感的。過去的理想主義的美學家主要的是注意到這種綜合美，並以爲綜合美便是美的一切。所以黑格爾認爲美是理念顯現於感官所接觸的事物之中。

顯然的，客觀事物的美，依其構成狀態的不同，是有單象美，個體美和綜合美的區別。它們的美的性質既不同，美的等級也相異，個體美大致高於單象美，美感也較強。不過這並不是說單象美沒有高級的，沒有給予強烈的美感的，不是的，單象美也有高級的，給予強烈的美感的，如音樂便是。也並不是說個體美一定低於綜合美，不能給予綜合美那樣強烈的美感，不是的，個體美也有非常之高的，如人體美便是。單象美之中既有低級的，也有高級

的；個體美之中也有高級的，也有低級的；綜合美之中既有高級的，也有低級的。雖然如此，一般的說，三者尚有等級之分。所以以個體爲對象的藝術如繪畫，雕刻，不能爲追求單象美而破壞個體美，如未來派，表現派等的作品那樣，這是舍本逐末，輕重倒置。以綜合體爲對象的藝術如文學，也不能於個體美之外追求綜合美，如形式主義等的作品那樣，不能創造典型，這是緣木求魚，從勞無益。

第二節　自然美．社會美與藝術美

按照客觀事物的構成狀態來分別客觀事物的美的種類，只是美的分類法之一；關於客觀的美還有第二種分類法，即是按照事物的產生條件來分類，也可以將美分爲三種，那便是這裏要說的自然美，社會美和藝術美。這三種美，大致說來，不僅程度上有不同，而且性質上也有各別的特點。

第二種美的分類法

所謂客觀事物的產生條件是指什麼呢？在這裏即是指是否由於人力的參與，及參與着怎樣的人力。換句話說，所謂自然美是不參與人力的純自然產生的事物的美，所謂社會美是參與人力而不爲美的目的之一般社會事物的美，所謂藝術美是爲着美的目的而由人力創造的事物的美。也就是說，自然美是（一）非人爲的，（二）和人的美的認識無關係的；社會美是

（一）人爲的。（二）和人的美的認識無關係的；藝術美是（一）人爲的，（二）根據人的美的認識而產生的。所以三者的產生條件是各不相同的。

我們這裏所提出的這三種美之中，自然美和藝術美二者，從來的美學家及藝術理論家早已論到過，而且也承認它們之間的區別。不過那些觀念論的美學家和藝術理論家，一則並不能正確地理解什麽是自然美，什麽是藝術美；二則只能獨斷地說自然美高於藝術美，或者藝術美異於自然美。

因爲一般觀念論的美學家及藝術理論家，或者是根本否認客觀事物的存在，或者認爲客觀事物是不可知的，於是對於離開我們的意識而獨立存在的自然美，怎麽能夠說是有的，是可知的呢？既沒有自然美，藝術美又是怎樣呢？藝術美當作附麗於離開我們的意識而獨立存在的藝術品來說，在他們也應當是不能有，或不可知的。只是創作家在創作時有他主觀的美，而鑑賞者在鑑賞時又創造他主觀的美。當作客觀存在的藝術品本身的美便落了空。而他們的承認有自然美和藝術美根本是矛盾的。

我們對於自然美和藝術美的理解不是這樣的。我們認爲自然產生的事物中有美；不僅如此，我們又不是自然主義的思想家和藝術家一樣認爲只有自然產生的事物中才有美，而認爲人爲的事物之中也有美，人和人的關係之中也有美，即社會的事物中也有美；不僅如此，我

們又認爲客觀事物的美和美的法則是可於認識的，而且可以根據這種認識以創造美的事物，也就是可以根據自然美和社會美或其法則以創造藝術美。

什麼是自然美

現在先從自然美說起吧。

所謂美原來就是一個別裏顯現一般一的典型，也就是事物的本質眞理的具體的體現。一切的自然事物都是一般的東西和個別的東西的統一，其中便有以個別的東西爲優勢的，也有以一般的東西爲優勢的。卽以我們人數來說，人的身材不是常人一樣，或太高或太低；顏色不是常人一樣，或太白或太赤，這便不是以種類的一般性爲優勢的，是不美的。反之如宋玉所說的東家處子，「增之一分則太長，減之一分則太短，着粉則太白，施朱則太赤」，她的身體顏色都是合乎天下楚國「臣里」的女子的一般性，是以種類的一般性爲優勢的，所以是美的。同樣，樹木顯現着樹木種類的一般性的那支樹木，山峯顯現着山峯種類的一般性的那座山峯，它們的當作樹木或山峯是美的。這樣的人體的美，樹木的美，山峯的美，便是自然美。其他一切自然事物都可能有以種類的一般性爲優勢的，也就是可能有美的。

不過如上所述，有些美學家及藝術理論家，往往不理解，甚至否認自然事物之中有美。如朱光潛「文藝心理學」裏曾說：「自然中無所謂美，在覺自然爲美時，自然就已告成表現

情趣的意象，就已經是藝術品，比如一顆古松，古松在成爲欣賞對象時，決不是一堆無所表現的物質，它一定變成一種表現特殊情趣的意象或形相。這種形相，並不是一件天生自在一成不變的東西。如果它是這樣，則無數欣賞者所見到的形相必定相同。但在實際上甲與乙同在欣賞古松，所見到的形相却甲是甲乙是乙，所以如果兩個人同時把它畫出，結果是兩幅不同的圖畫。從此可知各人所欣賞到的古松的形相，其實是各人所創造的藝術品」。這一段話，明白直率地否定了自然美，而說我們鑑賞自然時的美是鑑賞者創造的「藝術品」，也就是說自然在鑑賞時已變成了「藝術品」。可是我們不得不問，這裏的所謂「創造的藝術品」究竟是什麼呢？若說是客觀的存在，那它還是原來的自然的東西；若說是主觀的意象，那便和我們所謂客觀存在的藝術品根本不同。於是一般所謂客觀存在的藝術品並不是「藝術品」，或者並不是眞正的存在，它們更無所謂藝術美了。縱使有人對美術館裏的名畫鑑賞時覺得它們美，也不過是被這人鑑賞時「變成了一種表現情趣的意象」，也就是這人所創造的另一個藝術品了。換句話說，加上主觀時沒有美的自然的東西可以成爲美的「藝術品」；而離開主觀時藝術品也變成和自然的東西一樣原無所謂美了。這種說法，是一切藝術的否定。一切美的否定。

我們承認自然的事物之中有美，可是自然的事物原有種種，自然美是不是能隨之而有種

種的差別呢？是有差別的；不過一般自然事物的差別，只是各該自然事物的本質的差別，而不是美的本質的差別。在自然事物之中，只有根據其構成形態的不同，而有單象美，個體美和綜合美之分，這些是有美的本質的差別的。也就是說，在自然事物之中，有單象的東西，有個體的東西，也有綜合的東西，這些又各有以其種類的一般性爲優勢的，也就是都有美的。於是自然美之中，有單象美，個體美和綜合美。

自然事物之中雖有單象的東西和綜合的東西，但是自然事物的基本存在形態却是個體的。它們的單象既依存於個體，而它們的綜合也依存於個體；單象是個體的單象，而綜合也是個體的綜合。其間似乎有些只是單象，並非有關於個體的，那不過是因爲我們的意識的特殊條件所限制，不能把握它的個體罷了。例如星星，我們只能看到它是點點的光的單象，雲我們只能看到它是一片灰白色的單象，其實星球固然是個體的，而構成雲的大空中的水珠，也非只是單象的。

然而自然的事物之中確也有些東西，當作個體是沒有完整性的。如一塊泥土，一片麻石，雖爲許多個體的鑛物分子所構成，但沒有當作泥土或麻石的個體的完整性。不過這種當作個體沒有完整性的，在自然的事物之中只是少數低級的東西，而大多數自然事物都是有完整性的個體，一切的生物都是如此，結晶體的鑛物如石英，水晶等也是如此。而且我們知道

惟有完整性的個體的綜合才能成爲綜合體，惟有個體美的綜合才能成爲綜合美。因此自然美也有單象美，也有綜合美，但主要的是個體美。正因爲這樣，自然事物的美，也就和其當作個體的個體性的強弱有關。自然事物的個體性愈強的，一般地說它的美愈高，個體性愈弱的，一般地說它的個體美愈低，換句話說，個體美愈高的也就是自然美中愈高的，個體美愈低的也就是自然美中愈低的。

自然美的主要的決定條件

自然事物的主要的決定條件，它的本質的東西，是自然體系中的種類的屬性條件，即種屬的屬性條件。這是自然科學能夠明示我們的。如鯨魚的當作動物的主要的決定條件，不是它的有尾撥水能在水中生活的，和魚同樣的種類的屬性條件；也不是它的油可以製燭，肉和皮都是有用的，當作人類生活資料的種類的屬性條件；而是它的用肺呼吸溫血胎生等當作胎生動物的種屬的屬性條件。同樣，狗的主要的決定條件是它當作動物的種屬的屬性條件，桑樹的主要的決定條件是它當作植物的種屬的屬性條件。當然，自然的事物的屬性條件原是無限的，隨着它的無限的屬性條件，它可以屬於無限的種類；但是它的當作自然的事物，那些非種屬的屬性條件不是本質的東西，對於它不是決定的屬性條件。

自然事物的單象美或綜合美固關係於個體美，不過它的當作單象美或綜合美的決定條件

化，尙有它獨自的種類的屬性條件，不就是當作個體的種屬的屬性條件。只是這種單象美或綜合美的獨自的種類的一般性，實際上對於自然事物的存在幾乎毫無決定力量，於是對於自然事物的單象美及綜合美的決定力量也弱，也就是自然美之中的單象美或綜合美也低。因此我們說自然美的決定條件，主要是自然事物的種屬的屬性條件

自然事物的種屬關係原是非常複雜的，隨着這種種屬關係的不同，自然事物有高級的和低級的之分，同時自然事物的美也有高的和低的之別。不過這只是美的程度的差異，而不是美的性質的差異。我們若是按自然體系的種屬關係來考察自然美，可以說明它的一個大致的傾向。當然如自然的單象美及綜合美，不是由自然的種屬關係所決定的，暫時只能置之度外。

所謂自然的事物，一般的說，它的實體是離開我們的意識而獨立地存在的物質。若把這些千差萬別的自然事物一般化爲物質來說，它的主要的屬性條件，就是自己原因的運動。也就是說，運動是物質的種類的一般性，是一切自然事物的種類的一般性。凡沒有顯現這種類的一般性的是不美的，而凡是顯現這種類的一般性的是比較美的。所以一般地說，自然事物之中的生物是比較美的，而無生物是比較不美的。當然無生物不是沒有運動的，是有運動的，而且有種種形態的運動；只是除了少數由外因誘發的運動是顯著的之外，一般無生物的

運動是不顯著的，如泥土，岩石及其他一切的鑛物都是如此。由外因誘發的無生物的顯著的運動，也可以增加它的美，如行雲流水便是。至於生物則不然，不須外因也有比較顯著的運動形態，便是它的生長生殖等現象。

生物的生長生殖等現象，也是一種自己原因的運動形態，不過那已不是物理學的簡單的運動形態，而是內容非常複雜的運動形態，不是低級的運動形態，而是高級的運動形態。

生長生殖等現象就是生物的一般的屬性條件，凡是沒有顯現這種一般的屬性條件的生物是不美的，而凡能顯現這種一般的屬性條件的生物是美的。就這一點看來，在生物之中，大致動物是比較美的，而植物是比較不美的。因爲植物缺乏能動性的活動，而動物是有能動性的活動。所謂能動性的活動，就是生物的對應外界的刺激而表現着自發的反應作用，這在植物是沒有的。如含羞草的葉子的下垂，雖然也是一種對於外界刺激的反應作用，但那只是物理的現象，而不是能動的活動。這一點原是自然物中動物高於植物的原因，也是自然美中動物美大致高於植物美的原因。

一切的動物都有能動性的活動，能動性的活動也就是動物的主要的一般性。凡沒有顯現這種一般性的動物是不美的，而凡能顯現着這種種類的一般性的動物是美的。因此在動物之中，一般地說，高等動物是比較美些，而低等動物則是比較不美的。因爲高等動物的能動性

的活動強，低等動物的能動性的活動弱。低等動物的活動雖也是對應外界的刺激而自發地表現的反應作用，但多是單純的反射活動；愈低等的動物，它的反射活動的能動性愈小以至毫無，而等於物理學上的運動。高等動物的活動則是或多或少的意識的活動，不僅是感性的，而且有時是智性的。意識活動原是反射活動發展起來的，較之反射的活動是高級的。

高等動物都有能動性相當大的意識活動，也就是意識活動是高等動物的一般的屬性條件，凡是沒有充分地具備着這種一般性的高等動物是不美的，而凡是充分地具備着這種一般性的高等動物是美的。如此說來，人是高等動物之中的比較美的，而其他的高等動物則是比較不美的。因爲人類的意識最爲發達，決不是其他任何動物所能比擬的。雖然高等動物之中有的是有悟性作用的，有比較簡單的思惟的；只有人類才有高級的思惟，不僅是悟性的，而且是理性的。

人類是有最爲發達的意識作用，是有高級形式的思惟，這是人類的主要的一般性。凡沒有充分地具備着這種一般性的人是不美的，而凡充分地具備這種一般性的人是美的。於是在人類之中，那些才德兼備的聖者就是最美的，而那些無識無行的小人也就是不美的。也就是說，人的美，不僅是肉體的美，主要的還是精神的美，人格的美了。到這裏，我們所要說的，本已由自然美關係到社會美了。因爲人是自然的，同時也是社會的；人的美是自然美，

同時也是社會美，所以要詳細地考察人的美，還要等到下面談社會美的時候。

以上所述，僅是自然事物的個體美的大致傾向，也僅是就其個體美的事物來說的。並不是說一切的動物美於任何植物，一切的人美於任何其他的動物，這是須要附帶聲明的。

自然美的特性

由上述各節，我們知道自然美之中，雖也有單象美，也有綜合美，但是自然事物的基本存在形態是個體，所以自然美主要的是個體美。而自然美的主要的決定條件，是自然事物的種屬的屬性條件。也就是自然事物的個體中顯現着種屬的屬性條件，這個體的自然事物是美的。在這樣的限制之下，我們所說的自然美，雖然隨着自然事物的種屬關係而有種種的不同，卻只是程度的不同，不是種類的不同；只是量的不同，不是質的不同。在這樣的限制之下，我們所述的自然美主要是個體美，也就是自然事物的實體美。所謂個體美，是指它直接由種屬的屬性條件決定的；所謂實體美，是指它主要是可感覺的事物本身的美。這種實體美所給予的美感，大致是和快感密接而一致的，也就是伴隨快感的，這是自然美的特性之一。

所謂美原是事物的本質真理的具體的顯現，自然美也就是自然事物的本質真理的具體的顯現。換言之，就是上面所述的個別的自然事物之中顯現着種屬的一般性。這種自然事物的種屬的一般性，就是自然的必然。所謂自然美是顯現着種屬的一般性，也就是顯現着自然的

必然，它不是人力所得干與，也不是爲着美的目的而創造的，這是自然美的特性之二。

因爲這兩點，所以自然美的性質與社會美和藝術美的性質不同。

什麼是社會美

我們在這裏提出社會美這個東西，是過去的美學家及藝術理論家都沒有明白地論及過的。這名詞對於一般的讀者恐怕是陌生的，而對於觀念論的美學家及藝術家理論家恐怕是覺得奇怪的吧！因爲他們認爲美不是客觀的，更和他們所謂混雜的汚濁的社會這東西是毫無因緣的。但是社會美實是美的重要的一個範疇，若不明白社會美，就不能認識客觀的美的主要部分，也就不能理解藝術美的主要根源。

什麼是社會美呢？要明白社會美，我們不得不先考察社會的構成及構成社會的人。

人原是自然的東西，是一種發展到了最高階段的高等動物。就現在的人來說，人類的所以異於一般動物的最大特徵，就是神經系統特別發達而意識作用非常之強，有悟性作用，而且有理性作用；也就是有思考，而且有合理的思考。他們已不是其他的動物一樣，循循謹謹，惟自然之命是聽；而是能夠改造自然，支配自然的。也就是人一方面是自然的，另一方面又是和自然對立的。

人類的能夠達到現在這樣，實是由於勞動。因爲勞動，人類才一方面能改造自然，另一方面又能改造自己。人類特有的手的性能，脚的性能，尤其是神經系統特別發達，意識作用

非常之強，而使人類成爲所謂萬物之靈的，都是由於勞動。

同時又因爲勞動，不僅變化了自然實體的人，而且變化了自然關係的人。也就是說，因爲勞動，人和人或物的自然的關係，變成爲社會的關係了。也就是說，勞動使自然發展變成了社會，創造了人類的社會；勞動使自然的人發展變成了社會的人，創造了社會的人。

人類社會，從表面上看來也許和高等動物的集團生活相似，而其實是完全有區別的，這區別就在於勞動；人類勞動，在最初的本能形態的階級，也許和高等動物的求生活動相似，而其實也是完全不同的，這不同卽在於人類勞動，一則是能使用工具，製造工具；二則是共同協作的，不是個別進行的，因此就勞動來說，人類的勞動最早就是採取羣體的形態；而就社會來說，人類的社會最早就是由勞動所規定，再就人來說，人類由其勞動所規定的社會關係所規定，而獲得社會的人的資格。

所謂社會是由勞動所規定，申言之就是由勞動過程中人和人的關係所規定，也就是由生產過程中人和人的關係所規定。這生產過程中人和人的關係的總和，就是社會的基礎。

不過社會原可以說是自然的延長，在社會的人和人的關係之中，依然有自然的人和人的關係，如男女關係，家族關係等都是以此爲基礎。這些自然的關係，不僅滲透於社會的關係之中，並在社會的關係之中發生重要的影響。因此一般所謂人類社會的人和人的關係，不僅

是生產過程中人和人的關係，也包含着那種自然的人和人的關係。而且生產過程中人和人的關係雖是社會的基礎，但是在這個基礎之上，隨着人和社會本身的歷史的發展，而發生各種形態的人和人的關係，如政治，法律及意識形態等都是。所以廣泛地說社會的人和人的關係，實是多方面的，非常錯雜的。

然而人類由動物的階段發展到了社會的階段，人和人的自然關係已降低到次要的地位。也就是說，生產關係取得了主導的地位，生產過程中人和人的關係取得了主導的地位。所以廣泛地說，社會的本質是人和人的諸關係的總和；而嚴格地說，是生產過程中人和人的諸關係的總和。

因爲社會的生產關係反轉來規定着人和人的關係，也就是因爲社會關係規定着個人，於是人類的社會生活，顯然不同於動物的集團生活，動物的集團對於各個體尚沒有十分的規定性，各個體離開集團尚能過差不多的生活。而人類的社會對於個人的規定性絕大，個人離開社會簡直不能過人的生活。因此人對社會的相互關係，就社會方面來說，社會的構成就是人和人的關係，離開人就沒有所謂社會；而就人來說，人的本質是社會諸關係的總和，離開社會人也就還原於動物了。

社會雖說是自然的延長，但是自然是絕大的盲目的必然性所支配的，而社會則是尚有相

當的意識活動的自由。當然社會的發展有它的必然性，但是社會的必然性也是由人來體現，其間有人類意識活動的相對的自由性。如上所述，人類的意識作用非常之強，一切的人和人的關係都滲透着意識作用。也就是說，社會的事物，都不是絕對的必然，而是有相對的自然性。

相同的社會事物，在同一的或相似的社會的基礎之上是普遍地存在着的。於是社會的事物便有它的種類，於是社會的事物便有以個別的特殊性爲優勢的，也就是不美的；也有以種類的一般性爲優勢的，也就是美的。這種以種類的一般性爲優勢的社會事物的美，就是我們所說的社會美。

社會美的主要的決定條件

構成社會的要素是人的社會關係，而社會的實體也就是社會關係中的人。因此所謂社會美，無論說是人的社會關係的美也好，社會關係中的人的美也好，原是一種事物的相互關係的綜合美。若說自然美主要是個體美，那麽社會美主要是綜合美。

不過所謂綜合美並不是和個體美沒有關係的，綜合美其實依存於個體美。正如沒有個體便沒有綜合體一樣，沒有個體美也便沒有綜合美。當然這裏所說的社會事物的個體美，並不全同於自然事物的個體美。原來自然事物的個體是完全由自然的種屬的屬性條件所決定的；

而社會事物的個體則是以自然的個體為基礎，而加以社會的制約。社會既是一個非常複雜的綜合體，因此所謂社會的個體則是綜合體的相互關聯所制約的自然的個體。於是個體美不必是只以自然的種屬的屬性條件所決定的。

然而社會原是自然的發展，就這點說，社會美也可以說是自然美的發展。自然美如上所述主要的是自然事物的個體美，也就是自然事物的實體美，其中最美的是當作自然實體的人的美。可是人是自然的，同時是社會的；人是自然的實體，同時也是社會的實體；人是社會關係的體現者，同時也是社會美的體現者。所以人是社會美和自然美的聯繫的橋梁，社會美就是通過人類這座橋梁由自然美發展起來的。而我們一般所說的美人，就是一方面要具備着美貌，另一方面又要具備着美德。她的美貌就是自然美，而她的美德就是社會美。

那麼社會美的主要的決定條件是什麼呢！我們可以攏統地說一句，猶如自然美的主要的決定條件就是自然事物的主要的決定條件一樣，社會美的主要的決定條件也就是社會事物的主要的決定條件。社會事物的主要的決定條件，其基本形態是勞動過程中人和人的關係，也就是生產過程中人和人的關係，簡稱之是生產關係。這生產關係在人類社會的初期是比較單純的，生產手段的所有者就是勞動力的所有者，生產關係主要的特徵是自然的分工，也就是生產關係多少還是自然性的。可是隨着生產力和生產關係矛盾的發展，這種自然性的生產關

係被揚棄了，於是在生產過程中人和人的關係是生產手段所有者和勞動力所有者的階層關係了。於是這種階層關係浸透於一切的社會關係，成爲社會事物的主要的決定條件，也就成爲社會美的主要的決定條件。

社會美主要的是社會關係中人的美，而社會關係中的人，他的一切的思想，行爲，態度，作風等，也就是他的性格，要爲社會關係所制約，而反映着這種社會關係。於是所謂社會關係中的人的美，便不是指人的實體的美，而是指人的性格的美，簡稱之就是一般所謂人格美。

不過雖說社會美主要的是人的性格的美，而人的性格却又須人的行爲來表現，人的體現社會關係，就是藉行爲。換句話說，人的行爲，一方面表現人的性格，另一方面表現社會關係。這所謂行爲，就人來說是行爲，而就社會來說就是事件。因此社會美尙有社會事件的美。

人的性格的美，社會事件的美，都是決定於階層的一般性的。如怯懦固不是性格的美，而「暴虎馮河」也不是性格的美，惟有適當的勇敢才是性格的美。但所謂適當的勇敢，自然不是阿Q的「估計口訥的便罵，力量小的便打」，應當是曾子所謂：「自反而不縮，雖褐寬博，吾不惴焉？自反而縮，雖千萬人吾往矣」。這裏曾子的勇敢不僅是適當的，而且是正當的。但如何是縮和不縮呢？便是以階層的一般性來決定的。

對於過去的有些哲學家的眞善美三分說，我在「新藝術論」一書中曾提及過，認爲那是完全錯誤的。在那裏我只考察了美和眞的關係，說明眞和美決不是兩種絕對性質不同的東西，眞的雖未必是美的，而美的一定是眞的。因此我們在這裏一開始便明白地肯定美就是眞，是典型的眞，是客觀事物的具體形態的本質眞理。

社會美就是善

現在我們認爲美和善也決不是兩種絕對不同性質的東西，美的雖未必是善的，而善的一定是美的。善便是一種美，即社會美。

上面曾說，美人的美貌是自然美，她的美德是社會美。從自然美方面來看，是「增之一分則太長，減之一分則太短，着粉則太白，施朱則太赤」；但從社會美方面來看，則或者是「幽閑靜好」的窈窕，或者是「格高氣俊」的動人。何以「幽閑靜好」或「格高氣俊」是美德呢？這是階層的一般的屬性條件所決定的。這種美德，表現在行爲方面，在社會上人和人的關係方面，就是一般的所謂善。

人的行爲，一方面表現這個人的思想，性格；而另一方面表現人和人或物的相互關係；所謂善的行爲，也就是一方面表現這個人的道德；另一方面表現人的相互關係是合理的，是正常的，是顯現着階層的一般性的。

我們知道綜合體的諸個體間的相互關係須有相當的必然性，然後才能獲得綜合美；不是有相當必然性的相互關係不能構成綜合美，社會上人和人的相互關係，就社會全體來看是有相當的必然性的，就個人來看又是有相當的自由性的。因爲人的意識作用非常之強，要求着意志自由。不過所謂自由，不是過去的觀念論哲學家所說那樣是和必然世界隔絕的另一世界，而是在於認識這必然並利用它以達到自己一定的目的。人們把握着現實的必然，對於這必然的可能性起能動的作用，便是所謂當爲，所謂善。因此善是自由的，同時也是必然的。

人們的行爲，如上所說，是個人性格的表現，同時也是社會關係的表現。只有這人的性格具備着階層的一般性是優勢的，是社會美的性格，也就是有德的聖者；而表現這人的性格的行爲就是德行。只有這社會關係具備着階層的一般性是優勢的，是社會美的關係，也就是歷史的必然；而表現這社會關係的行爲就是所謂善行。不過按歷史的發展來看，階層是有前進的，也有後退的。後退的階層的一般性所決定的社會事物，在階層的主觀方面也許以爲是社會美；而客觀方面其實不是社會美，也就不是善。前進的階層的一般性所決定的社會事物，則是歷史的必然的顯現，是最高級是社會美，也就是「至善」。

社會的美

總括以上的話說來，社會美原是社會關係中的事物的美，主要是綜合美，雖然這種綜合美也依存於綜合體中的個體美，但是這種社會的個體和自

特性 然的個體不同，它在任何場合都是不能脫離社會關係的，也就是無論如何不是單純的個體，而是社會關係的一個聯結點。綜合美所表現的是事物的相互關係，是事物的規律，而社會美所表現的則是社會事物的相互關係，社會事物的規律。因此社會美主要的不是事物的實體美，而是事物的規律美。就社會的體現者的人來說，不是肉體美，而是性格美，或者說是人格美；如果說實體美大致是伴隨着感性的快感，則人格美大致是不伴隨着感性的快感，這是社會美的特性之一。

社會美是表現社會上人和人的關係的必然性的；但是因為人的意識作用非常之強，可以把握着社會關係的必然性，而利用它，促近它，使它成為合目的的，這時的必然卽是自由，或者說是必然和自由的協調、一致，於是一切的社會美都是有相當的必然性，也有相當的自由性。也就是說，社會美不僅顯現着必然，而且顯現着人的意志自由。這是社會美的特性之二。

由於社會美是人格美，是必然和自由的協調，因此社會美較之自然美是高級的。

藝術與自然美及社會美 以上我們所考察的自然美和社會美，都是現實美，是客觀存在的美，它的產生是和人類的美的認識無關係的。但是人類對於客觀現實的本質眞理是能夠認識，而且能夠利用它來改造客觀現實，來創造第二現實；而美就是客

觀現實的具體形態的本質眞理，我們也是能夠認識它，而且能夠利用它來改造客觀現實，來創造美。這種根據對客觀現實的美的認識而創造的美的事物，便是藝術。前人曾說：「動物只能在其所屬的種的尺度而形成，相反地，人則能按照各種種的尺度而生產，因之，人按照美的法則，也同樣形成了美」。這裏所說按照美的法則以形成的美，便是藝術美。

換句話說，藝術是根據現實而創造的，根據現實的美的根源而創造的。無論自然美也好，社會美也好，都可以成爲藝術的根據，若是沒有自然美和社會美，一切現實中沒有美的根源，也就根本沒有藝術美了。

而且一切客觀現實都是個別的東西與種類的東西的統一，也就是有普遍性，有美的根源。惟有根據這種現實的美的根源，然後才能創造藝術。藝術的創造誠然是要通過作者主觀的精神作用，但是主觀的精神作用只是在於認識客觀現實的美及以後的把它強化，却不是毫無客觀現實的根據而發生的什麼「情趣的意象化」！

藝術就是現實的美的認識的表現，無論這所表現的是有些藝術家一樣特意地從許多同種類的事物，觀察，研究，概括而得的；或者如另一些藝術家一樣，無意地從許多同種類的事物，觀察，研究，概括而得的；換句話說，或者是自覺的美的認識，或者是不自覺的美的認識。自覺的美的認識，作者在要表現時已明白了他所要表現的對象是現實中概括來的典型的

東西；卽不自覺的美的認識，雖然作者在要表現時往往只知道是自己心的深處有一種須要藉想像來發掘的使自己感動陶醉的東西，而他也許以爲這就是黑格爾所謂理念之類，但其實還是和前者一樣是對客觀現實的認識所獲得的典型的形象，或者說是意象，不過他自己沒有明確地知道這美的認識的過程，也就沒有明確地知道這美的形象的來源而已。因此藝術的美，無論作者自覺與否，都是來自客觀現實。

美的認識，是概括事物的種類的一般性爲基礎而構成典型的形象，而現實的美也是顯現着它種類的一般性，因此現實的美往往是美的認識的有力的根據；但也只是有力的根據，兩者比較起來，則現實的美所顯現的種類的一般性，是貧弱些，不完全些。於是表現美的認識所創造的典型的形象的藝術美，一般地說是較之現實的自然美或社會美是高級的。

而且當我們所認識的不是抽象的原理原則，而是具體的典型的形象，便要強烈地滲透着我們主觀精神的影響，尤其是感情的影響。當然，卽算抽象的原理原則的認識，並不是完全不滲透着主觀精神的影響，但是却沒有具體的典型的認識那麼強烈，因此從表面看來好像是純客觀的認識似的，其實並不如此。不過這種對於所認識的具體的典型滲透着的主觀精神的影響，在和對象的典型性一致的限度內，也正是強化這對象的典型性的。我們要表現這個對象時，同時便自然地表現這種主觀精神的影響，也不得不表現這種主觀精神的影響。於是所

表現的對象的典型性，因主觀精神的影響的隨之而表現也被強化了。

而且我們要表現這所認識的對象時，雖然一方面限於表現工具的性能，不得不舍去一些不能表現或不適於表現的現象；但是一切藝術的表現都要特別發揮表現工具的特有性能，藉此以彌補其缺憾，同時加強所表現的對象的典型性。於是藝術所創造的典型，只要是眞正的藝術，一般地說是較之現實的典型要高，也就是藝術美，一般地說是較之自然美或社會美要高。

不過我的這種說法，和古代的柏拉圖，以至近代的康德和拉斯金等的意見，都是正相反對的。柏拉圖認爲藝術旣是自然的摹倣，因此和眞實存在的理念世界相去愈遠，所以是沒有什麼多大價值的。這種意見的不正確是很顯然而不用在這裏多說的。康德的認爲眞正的自由美是不通過概念的，而藝術通過概念，便不是眞正的自由美，是一種從屬美；惟有自然美才是自由美。因此藝術美低於自然美。但是我們知道康德的所謂不通過概念的自由美，也就是不顯現着種類一般性的自由美，只是康德單純思辨的幻影，事物上是不存在的。因此康德的論證也是不正確的。

至於拉斯金的認爲自然美高於藝術美，也不能不說是由於他對美的理解不充分。如他所說：「我沒有看見一座希臘女神的雕像，有一個血色鮮麗的英國姑娘的一半美」。這句話在

拉斯金的主觀方面也許是完全對的，但是究竟有多少客觀的正確性却不得不懷疑。第一，因爲拉斯金是英國人，他的美女的觀念是由英國女人概括而得的；而希臘女神雕像所概括的種屬的一般性和英國美女所顯現的種屬的一般性，由於種族不同也一定有所不同，於是在他意識裏希臘女神自然不如英國女人的適合於他的美的觀念。第二，希臘女神雕像所表現的主要是人體的形體美，不是顏色美，而拉斯金把它和「血色鮮麗」的美相比，鑑賞着眼之點不同，猶如數學上的單位不同一樣，按常情說是不能相比的。第三，對血色鮮麗的英國姑娘較之對形體端麗的希臘女神雕像，事實上是快感強些，也許他說的是指這快感，而不是指眞正的美感，因此不能以之斷定自然美高於藝術美。總之他們的說自然美高於藝術美是錯誤的。

現實醜的轉化爲藝術美

上面曾說，藝術是根據現實的美的認識而創造的，而現實的自然美或社會美都是藝術的有力的根據；但這却不是說藝術只能根據美的現實而創造，惟有自然美及社會美是藝術美的根源。不是的，藝術能根據美的現實而創造，也能根據醜的現實而創造；現實美是藝術的有力的根據，而現實醜也可以是藝術的根據，雖然不一定是有力的根據。這是藝術創造的一個神妙的地方，也是藝術美的一個高邁的地方。通過藝術，醜便轉化爲美了。

原來所謂現實醜，無論是自然事物也好，社會事物也好，它的醜就是個別的屬性條件是

優勢的，而種類的屬性條件是劣勢的。例如說，某人的臉或者是生得形狀異樣，耳鼻不全，這樣的臉是以個別的屬性條件爲優勢的，這樣的臉是醜的。但是在藝術中我們不難發現這種在現實中所謂醜的臉相。藝術中的這種臉相到底是醜的還是美的呢？關於這點我們可以答復，藝術所表現的雖然是現實中的所謂醜，這時却是美的，至少是美的條件。例如在佛教的宗教畫裏面，我們可以看到牛頭馬面的人物，所畫的雖爲醜的臉相，而就全體說來它是美的。羅丹（Rodin）的雕刻塌鼻子的人，所雕的雖爲醜的臉相，而就全體說來它是美的。

爲什麽在現實中是醜的而在藝術裏會是美的呢？這很顯然，所謂現實中的醜的東西和藝術中的美的東西，雖然有許多相同的地方，但是究竟尙有許多不同的地方；因此無論如何只能將它們看作是相似的東西，不能看作是同一的東西。現實中的美和醜，大致是決定於事物的本然的種類一般性，離開它本然的種類範疇，現實的美和醜也便失掉了它本然的決定條件。人們的認識是現實的反映，但不是絕對束縛於事物本然的種類範疇，可能有相對的自由，卽現實事物以其他不同的屬性條件可以屬於其他的種類，而人的認識也可以從這個種類的事物中概括其種類的一般性，以構成一個典型的形象。也就是說，現實事物的種類範疇原是可以轉換的，創作家可以由另一個觀點去概括它的另一種類的一般性，去創造另一種類的

美的形象，而且醜的事物也不止是一個兩個，依然有許多，由這許多相同的或相似的醜的事物之中，概括其一般的屬性條件，也可以構成一個典型的形象。這樣也就是將現實中典型性非常貧弱的事物，在藝術創作過程中，將它改造成爲典型性比較豐富的東西；換句話說，也就是將醜的改造成爲美的了。

神就是人們概括着人類自己的優良的屬性條件而創造的一個典型，魔鬼也是人們概括人類自己醜惡的屬性條件而創造的一個典型。宇宙間並沒有神和魔鬼的存在，但是人類以自己爲標本創造了神和魔鬼。魔鬼雖是以人類自己的醜惡的一般性爲基礎而創造的，可是人類的創造中，魔鬼和神是一樣的，一樣的偉大，一樣的美。當然，這樣創造的魔鬼，是不能當作現實事物來看的。

所謂藝術的將現實美化，是在於由另一規定來加強其典型性，同時也就是將它從現實中脫離。

任何藝術所表現的形象，決不同於現實的事物，而高於現實的事物，就是在於一方面是典型性的加強，另一方面是現實性的削弱。於是藝術所表現的是典型的，是美的，是眞實的，但並不是現實的任何個別事物。它是來自現實，但不全同於現實。

如上面拉斯金所說的希臘女神雕像的不如血色鮮麗的英國姑娘的美，即因爲女神雕像根

本沒有血色，只有形體。也就是大理石的希臘女神雕像只表現了女人形體的美，而舍去了女人顏色的美及其他許多現實的女人所有的屬性條件，於是藝術和現實究竟是不同的東西，也就是藝術和現實之間有了距離。這種距離，過去有些美學家稱之為「心理的距離」，也是一種顛倒的說法。

因為現實醜在藝術中，它的典型性加強了，它的現實性削弱了，它是來自現實而和現實已有了距離，於是它已不是當作現實要引起我們的不快之感，而是當作和現實不全同的東西能引起我們的美感了，所以現實醜得以轉化為藝術美。例如塌鼻子的人，因為他的臉相是以個別的屬性條件為優勢的，是異常的，所以是現實醜；不但不會引起我們的美感，而且會引起我們感性上的不快。但是羅丹雕刻的塌鼻子的人，即是要創造一個社會上的忠誠樸厚的人，值得同情甚至憐憫的人，於是把塌鼻子這種自然醜當作一個條件，加在這個人物的臉相上，以強化從社會觀點來看的他的典型性，使他成為藝術的典型，藝術的美。這參看同作者的另一雕像老妓更能明白。老妓這雕像的對象，是人類自己糟踏摧殘了的殘渣；原來是以美麗的肉體為資本的妓女，而今為自然的法則和社會的生活的鞭笞，那美麗的肉體也變得非常醜惡了。不過正在這變得非常醜惡的肉體上，看得出她被鞭笞的痕跡，看得出她是人類自己糟踏摧殘的典型的形象，美的形象。這兩個例子雖然都是說明着自然醜的轉化為藝術美，而

社會醜也同樣地可以轉化爲藝術美，原是不用多說的。

由上所述，藝術是人們對於現實的典型性的認識的表現，也就是根據現實的美的法則，美的根源而創造的。雖然藝術美不就是現實美，但是惟現實有美的根源然後能創造藝術美。

藝術美的主要的決定條件

藝術既不同於現實，却又根源於現實，因此藝術美的主要的決定條件是兩個：一是對象的典型性的深度，二是對象的典型化的強度。前者是就對象本身而說的，後者是就作者的處理對象而說的。

藝術所要表現的是現實事物的種類的一般性，是它的本質與理，是它的典型性，而不是它的雜亂的渾沌的現象。在現實事物中，各有其特定的決定性強的種類的一般性，如自然事物是種屬的一般性，社會事物是階層的一般性。但這是現實事物的主要的決定性的種類一般性。現實事物尚有許多種類關係，人們對於現實事物不一定很嚴格地按照自然事物的種屬的一般性，或社會事物的階層的一般性來把它當作對象。如竹子可以當作自然的植物之一來看，也可以當作製造竹器的原料來看；石油可以當作最好的燃料來看，也可以當作自然的鑛物之一來看。即以社會關係來說，也是非常錯綜複雜的，這些非常錯綜複雜的社會關係，使人們對於某一現實事物的認識更是非常錯綜複雜。也就是說，人們實可以將現實事物歸納於無

數的種類範疇，而概括它的各種種類的一般性。

可是藝術的對象，無論作者是從怎樣的種類範疇中概括來的，事實上這對象所屬的種類，依然是現實事物的種類，因此這對象的典型性，雖然不能使該事物成爲現實美，但是它不能不是在現實中有它相當深刻的基礎，有相當的普遍性，或者說不能不滲透於相當廣泛的現實界。否則無論如何也不能以它爲基礎的屬性條件來將事物典型化，也就不能使它成爲藝術美。所以藝術對象的典型性，雖不一定是現實的美的事物的典型性，但須在現實中有相當深度的典型性。

對象的有相當深度的典型性，雖是藝術美的一個主要的決定條件，却只是初步的一個決定條件，而不是惟一的決定條件。藝術不僅是對象要有相當深度的典型性，尤要使這對象的典型性強化，使這對象能成爲藝術的典型。這就其在認識過程中來說，一方面是概括同種類中以這典型性爲基礎的或和這典型性相關聯的特徵，也就是以這典型性爲基礎，而使其他的屬性條件都從屬於它，都集中於它；另一方面是將非典型的及和典型性無關的或不一致的屬性條件捨去，於是可以構成一個典型的形象。不過這僅僅是一個美的意象，而不就是藝術的形象。這種意象在主觀方面已是美的創造，但在客觀方面尚不是藝術品，也就還不能有藝術美。藝術是還須由表現工具，將主觀的美的意象表現成爲客觀的美的形象。這原來就是認識

的摹寫，但藝術的表現過程不是單純的摹寫過程，也是創造的過程，卽是在表現過程中尙須將對象的典型性強化。

表現過程中的將典型性強化，是一方面將典型性及和典型性有關的屬性條件盡量地表現出來，凡所表現的是和典型性有關的或一致的，另一方面是將非典型的及和典型性無關的或不一致的都盡量地捨去。於是這典型性特別鮮明而凸出，也就是對象的典型化達到了相當的強度。這樣的對象，才能成爲客觀的可感覺的典型的形象的這時候才是藝術的完成，也就是藝術美的完成。

正因爲藝術能將對象的典型性加強，因之現實醜得以美化，而現實中低級的單象美，能在藝術中成爲高級的。

對象的典型性的深度，雖然關係於現實美，但並不限於現實美。現實美，典型性大致是有相當的深度，但現實事物的典型性的有相當的深度不一定就是現實美，相反的現實醜的事物的典型性也是有相當深度的。例如阿Q的精神勝利的性格的典型性，在現代中國便是有相當深刻的社會根源的。對象的典型性的深度雖是現實的，而對於對象典型性的深度的認識，却是藝術家的一種努力。至於對象典型化的強度，則主要的是在於作者的努力。因此可以說藝術美全係於藝術家的創造。

總而言之，藝術美的根源在於現實，而不在於現實之外的什麽觀念世界。當然許多藝術都以現實的典型爲基礎，而藝術是將現實的典型更典型化了，也就是藝術美比之現實美是更高級的。至於現實醜的通過藝術而典型化，轉變爲藝術美，於是性質也不同了。即現實美之成爲藝術美，兩者之爲美也許只是量的差異，而現實醜之成爲藝術美，兩者之間已有質的不同了。

藝術美的特性

藝術美既是一方面決定於客觀對象的典型性的深度，另一方面決定於主觀對於對象的典型化的強度。也就是藝術美是決定於作者的主觀的認識和表現。作者一方面是社會的人，另一方面是藝術美的創造者。就他當作社會的人來說，他是規定於階層的一般性，他的認識和表現也就規定於他的階層的一般性，也就是藝術美規定於階層的一般性。而就作者是藝術美的創造者來說，他是社會美和藝術美間的一座橋梁，藝術美實是通過作者這座橋梁由社會美而發展起來的。猶如社會美是通過人類那座橋梁由自然美發展起來的一樣。

藝術美固須有客觀現實的根源，而主要在於作者主觀的加工。任何現實的事物只是藝術的素材，而藝術美是它們的典型化，也就是現實的改造，現實的理想化。就這一點說來，藝術美不同於自然美和社會美，自然美和社會美是現實美，而藝術美是理想美。這是藝術美的特性之一。

因爲藝術的將現實典型化，雖是一種對於現實的改造，却不是眞正的現實事物的改造。這種改造是直接由於意識的要求，不是由於外在的要求。就這一點看來，藝術的創造，誠然如過去有些藝術理論家所說，是一個意識自由的世界。我們知道自然美是自然的必然。社會美雖滲透着個人的意志自由，但是主要的是社會的歷史的必然；也就是說，從美的產生條件來看，一切現實美的產生都是客觀的必然，不是根據美的認識而創造的，爲着美的目的而產生的。惟有藝術美便相反，是根據美的認識而創造的，爲着美的目的而產生的，也就是藝術美是人們意志自由的創作。這是藝術美的特性之二。

由此藝術美較之自然美或社會美，一般地說是高級的。

不過這裏的所謂藝術，雖是指美的創造的藝術，而這種美的創造的藝術，尙是意識中現實改造的摹寫，也就只是現實改造的影像，不是眞正客觀的現實改造。當然這種現實改造的影像，是推進眞正的現實改造的一契機，即由此可以向前發展而進爲眞正的現實改造，更高級的美的創造，更高級的藝術，這是藝術的道路，也是藝術家的道路！

第五章　美感的種類論

美感在本質上都是美的觀念的自我充足的欲求，由美的事物或其摹寫得以滿足，而引起的精神的愉快。但是根據我們自己的經驗，知道美感也還是有種種不同，也就是還有種類之別。

現在我們便要考察美感的種類。所謂美感的種類，是不是和美的種類有對應的關係呢？不是的，美的種類固然影響着美感的種類，但是一切的美感旣都是一種精神欲求的滿足，而一切的客觀的美也就是同樣的滿足這種精神欲求的對象，雖然這對象的美，有的是密接於現象範疇的，有的是關係於事物規律的，而有偏於感性或偏於智性的傾向；但都是直接訴之感性而間接爲智性所把握的，因此可以說，美感的種類和美的種類是沒有嚴格的對應的關係。

美感的種類之別，旣不是由於它之所以爲美感的本質有所不同，也不是由於它之所以發生的根據之美的種類的不同，那麼很顯然的，是由於美的對象和美的觀念結合時的形式的不同。這就是說，美的對象的爲主觀的意識所認識，一則是通過感性作用而進於知性作用，二

則是該對象當作美的事物被認識，同時也是當作現實事物被認識。也就是說，美的認識過程決不是如有些舊美學家所謂，是非感性的，同時又是排除智性的；美感的對象也決不是如有些舊美學家所說，是割棄一切實際的意義，而成爲孤立絕緣的。因爲美的認識過程是由感性作用進到智性作用，於是在智性階段發生美感的，未必在感性階段一定發生與美感一致的快感；而美感的對象既當作美的事物又當作實際事物被認識，於是它的美固能叫我們發生美感的愉快，它的實際事物的意義未必一定叫我們發生和美感一致的愉快。

總之在美的對象和美的觀念結合時，發生美感，同時還發生感性的，智性的及感情的種種伴隨的條件；反過來說，由這些伴隨條件而致有種種不同的美感。這樣說來，所謂美感的種類，不是由於美感的本質的不同，而是由於美感的形式的不同，於是所謂美感的種類，嚴格地說，只是美感形式的種類。

這樣的美感的種類，因伴隨的條件的不同，而有兩組不同的美感。第一是雄偉的美感和秀婉的美感，第二是悲劇的美感和笑劇的美感。現在分節述之。

第一節 雄偉的美感和秀婉的美感

我認爲美感的種類的第一組，就是雄偉（或稱崇高）和秀婉（或稱優美）。這種看法，在一般人定要覺得驚訝的。因爲從來的美學家和藝術理論家，往往認爲雄偉和秀婉是美的種類。不過如上所說，舊美學家和藝術理論

舊美學所論的錯誤

家，大都以爲美是主觀的，不是客觀的，對於美感和美混同不分，因此他們的論美，其實不是美論而是美感論；也因此他們的論美的種類，其實不是美的種類論而是美感的種類論。只是他們雖否認客觀的美，却不能徹底地否認美的客觀性，因此在論美感而當作論美時，却爲美的客觀性所牽制，並不能正確地論證美感；也因此在論美感的種類而當作是論美的種類時，也爲美的客觀性所牽制，也不能完善地論證美感的種類。

雄偉和秀婉，是康德以來的許多美學家，費了不少腦力論究過的。朱光潛則稱爲剛性美與柔性美來說明，並引證從前文章家的話，以表示此說是我國古已有之的，但是我認爲他們的所論是錯誤的。

因爲美是客觀的，美的種類的決定條件也應當是客觀的。反之事物之在我們覺得是雄偉或秀婉的決定條件，則不在於客觀事物，而在於主觀意識，假若這兩者是不同的範疇，它們決不是美的種類，而是美感的種類。

試看舊美學家是怎樣的論證雄偉和秀婉吧！

形而上學的審美學家中，有的承認美是對象的屬性條件，故也有的要從對象來規定雄偉與秀婉。如康德認爲雄偉的特性是「絕對大」，是一切東西和它相比都現得渺小；只是他所謂絕對大，不僅是指數量的，體積的；同時也指精力的，氣魄的；人們對着雄偉的事物時，心裏發生一種「霎時的抗拒」。秀婉則相反，始終是引起愉快的感情。康德的這種說法，影響於後世者頗大，許多形而上學的美學者大致都承繼了他這種說法。頗爲奇怪的是在主要傾向上是屬於心理學的美學派的盧納卡爾斯基，獨於美的種類上也採取這種說法。他在「實證主義美學的基礎」裏曾說：「我們如果分析雄偉的概念，大概就會發見所謂雄偉的東西，就是它那中間宏大的體積，空間或力量，爲非常單純的原理所統一的現象」。

但是康德的所謂絕對大，只能是抽象的思辨的東西，而美則是實在的具體的東西，一切實在的具體的東西只是相對大，也不能表示絕對大，所以康德的說法是有漏洞的。盧納卡爾斯基雖只說「宏大的體積，空間或力量，」但是這體積，空間或力量究竟要怎樣宏大才是雄偉，也是成問題的。譬如丘垤爲小，泰山爲大，而華山更大，推而廣之，宇宙間尚不知道有多少又大的東西，我們沒有法子發見一個客觀的標準斷定是怎樣宏大才是雄偉。而且即以大小不同的兩種東西，純客觀的對比來說，宏大的未必即是我們認爲雄偉的，較小的未必便不是我們認爲雄偉的，譬如秋夜的窈窕明星，其體積實大於我們的太陽多少倍，而我們無不以

太陽較明星爲雄偉；又如峨嵋山峯較普通的斷岩爲宏大，而當我們身臨斷岩以遠望峨嵋，亦無不以斷岩較峨嵋爲雄偉。由此可知事物的被認爲雄偉或秀婉，其決定的標準，不是事物本身，而是主觀的感受。也就是說，所謂雄偉或秀婉是對人而說的，人是判別美的事物之爲雄偉或秀婉的標準。

有些心理學的美學家則和形而上學的美學家相反，因爲他們本來承認美是純主觀的所產，其中大多數且承認美是感情移入的，於是對於雄偉和秀婉的特性也從感情來規定。他們的代表的意見是認爲「深的感情中的特深者與量的感情中的特大者互相結合的感情，就是雄偉的感情，雄偉不過是與某種特別的深所結合的某種特別的人格的偉大之感情罷了。這種人格的偉大，由感情移入作用而移入於對象時，我們方才把這種對象叫做雄偉」。「雄偉以抗爭的因素爲其核心，秀婉則與之相反，極爲自由，極爲柔和。但是感情移入說的解釋美原是錯誤的，這是我們上面曾說過的。因此根據它的雄偉與秀婉之別，也難免於錯誤，這可以想像得到的。我們並不否認雄偉和秀婉是和感情有關係的，也不否認心理學的美學者在這一點上較之形而上學的美學者稍爲正確些。只是如他們的所謂「量的感情」「深的感情和「人格偉大的感情」等含渾的名詞，當作科學的用語來看，究竟有多少確切的含義，我們不得不懷疑。事實上他們是以抽象的感情一般來解釋實際的感情的問題，雖然煞費苦心，可是並不適

當。

雄偉和秀婉的美感種類

我對於雄偉和秀婉的看法，和他們兩派都不相同。我認爲雄偉和秀婉，是由於客觀的美和主觀的美的觀念結合時而有的形式上的不同。也就是雄偉和秀婉，既不能是形而上學的美學者一樣單由對象的屬性條件來規定，也不能如心理學的美學者一樣單由主觀的感情一般來規定。

人類的精神作用是非常微妙複雜的，我們對於任何精神現象的考察，不得不注意到相關的各種精神現象。美感是一種精神欲望滿足的愉快，但這欲望的滿足，得通過其他生理的或心理的條件，並影響其他的條件，因此美感往往不是單純的美感。美感主要是由於智性作用，但首先便以感性爲基礎，於是感性的快和不快便關係着美感。其次是美感的對象既是具體的客觀事物或其摹寫，這對象之於我們，決不是觀念論的美學家所謂孤立絕緣，被割棄了一切客觀關係和其對主觀的意義，於是在我們把握這對象的美時，同時並認識了這種關係和意義。而且當作對象的事物的美，和其客觀關係及對主觀的意義，原是不可分的，雖然它的美尙有他當作美的獨自性，但和其他的屬性條件不是各別的存在。於是它的美能引起我們的美感，而它的其他的屬性條件，關係和意義，尙能引起我們其他的精神的反應。

也就是說，一個美的客觀事物，對我們是有兩重性的，它的當作美的事物，能引起我們

的美感，除此之外，它尚是實際的客觀事物，對於我們尚有其他的意義。於是美的事物，一方面是美感的對象，另一方面又是其他精神反應的對象。美的事物是有這兩重性的，因此美感不能是單純的美感，也是兩重性的。它是美感，但一定伴隨着其他的精神的反應，伴隨着其他的情感活動。於是美感和其他的精神的反應，其他的情感的活動是不可分的。雖然美感的當作精神活動是有它的獨自性的，但和其他的精神的反應是同起同在的。因此當然其他的精神的反應便影響着美感，滲透着美感。

由於這種關係，美感的形式才有不同，而雄偉和秀婉，則是美感形式的兩種類。

現在我們試一考察雄偉和秀婉。就其對象來說，任何引起雄偉或秀婉之感的對象都是美的，雖然過去有些美學家曾認爲雄偉之感是和美感不同，但現在已沒有人作如此想的。因爲都是美的，也就都能引起美感。而且它是美感的對象，同時也還是實際的現實事物，於是它給予我們美感，同時還引起我們其他的精神的反應，也就是說，雄偉和秀婉都是由於對象的美使我們發生的美感，而其所以有雄偉和秀婉之別，主要卽在於這種伴隨的感情的不同，只是它是實際的感情，故不能如心理學的美學家一樣由抽象的感情一般所能規定的。

雄偉和秀婉的

美感形式的不同，旣然是由於美的對象的當作實際的現實事物引起的感性的和其他精神的反應的相異。感性的反應形式雖然很多，大別之不外快與

特性不快；其他精神的反應形式雖然很多，大別之又不外是逆受與順受。而感性的反應和其他精神的反應大致又是有聯帶關係的，即感性的反應是快感時，其他精神的反應大致是順受的；感性的反應是不快時，其他精神的反應大致是逆受的。因此廣泛地說，感性的快適也是一種精神的順受反應，感性的不快也是一種精神的逆受的反應。所以總而言之，一般的所謂美感，大致伴隨着兩類的精神反應，一是伴隨着逆受的精神反應，二是伴隨着順受的精神反應。由這兩種伴隨的條件不同，叫我們覺得是兩種不同的美感。

這兩類伴隨的精神反應的不同，則是由於對象的兩種刺激形式的不同。對象的刺激相當強大時，引起的精神反應是逆受的；刺激相當柔和時，引起的精神反應是順受的。所謂相當強大或柔和，顯然是對主觀精神而言的，也就是以主觀精神為標準，而不是以客觀條件為標準。

不過所謂伴隨的精神反應，主要的不是指感覺，而是指感情。於是所謂順受的精神反應就是心理狀態對刺激快適地容受，其最初形態則是朦朧的悠遊舒適之感，更深刻化時，便是實際的欲求或愛憐等感情；反之逆受的精神反應，其最初形態則是朦朧的壓迫緊張之感，更深刻化時，便是實際的悲哀或恐怖等感情；就是心理狀態對刺激「霎時的拒抗」。

伴隨着這兩種精神反應不同的美感，就它們各自的兩重性來說，都是就美感和其伴隨的

精神反應來說，顯然是兩種不同的關係。美感和其伴隨的精神反應是順受的時候，它的兩重性是一致的，也就是兩種感情活動是和諧的；反之美感和其伴隨的精神反應是逆受的時候，它的兩重性是不一致的，也就是兩種感情活動是矛盾的。因此我們若把美感的活動看作是如有心理學的美學者所謂是「混合的情緒活動」的話，可以說前者是調和的混合情緒活動，而後者是矛盾的混合情緒活動。於是所謂秀婉的美感就是調和的混合情緒活動，而雄偉的美感就是矛盾的混合情緒活動。

這就是說，秀婉的美感，是美的對象既引起我們的美感的愉快，又引起我們感性的快感或其他精神的愉快，於是全體說來，都是愉快的，一致的，調和的。而雄偉的美感，是美的對象一方面引起我們的美感的愉快，另一方面又引起我們感性的不快或其他精神的不快，於是全體說來，雖然是美感的愉快強烈，超過了那種不快，但在接受這刺激的時候，是拒抗的，混亂的，矛盾的。

所謂雄偉的美感伴隨着精神的逆受的反應主要是感情的不快，但只是如上所述的壓迫緊張之感。若是實際的悲哀恐怖等感情，在實際生活中往往是要克服美感的，超越美感的，也就是在這時候，美感是已消失了。只是在藝術中，因爲對象的現實性被減少了，被削弱了，雖因此而發生實際的恐怖或悲哀，但是不會克服着美感。於是這種美感依然存在，卻和我們

這裏所說的雄偉，性質多少有點不同了。

實感美和藝術美上的差異

所謂雄偉的美感和秀婉的美感，實際說來，應當是怎樣的呢？

在奇峯突兀的懸岩絕壁間，百尺飛瀑，聲震若雷，我們在瞻仰眺望，這時若能發生美感，便是雄偉的美感。又在微波粼粼的清溪曲澗之中，數株垂揚，陰影輝映，我們在漫步閒看時，若能發生美感，便是秀婉的美感。我們試一分析這兩種美感，便知前者是因為伴隨着不快和逆受的精神活動，即山形的崔嵬，水聲的宏壯，我們在瞻望時，耳目都受強大的刺激，心情也緊張興奮，而發生所謂「暫時的拒抗」。後者則是因為伴隨着快感和順受的精神活動，即水波樹影給我們的刺激柔弱，使神經不用緊張，心情非常閒適，而叫我們接近它，想採一掬水的溫柔，摸一摸樹葉的光潤，甚至想捉撈着水波樹影。也就是前者是美感與實際刺激引起的感情是矛盾的，而後者是美感與實際刺激引起的感情是調和的。至於藝術史上一般所共認的有謂：米克蘭傑羅（Michel Angelo）的作品是男性的，拉飛爾羅（Raphaello）的作品是女性的。蘇東坡詞，如關西大漢，抱銅琵琶執鐵綽板，唱大江東去；柳耆卿詞，只合十七八女孩兒，執紅牙板，歌楊柳外曉風殘月。這意思也就是說，前者是雄偉的，後者是秀婉的。究其根柢，無不是由於一則所與的美感同時伴隨着逆受的反應，一則是美感伴隨着順受的反應。

秀婉的美感，主要是精神能自然適應於這種刺激，也就是主要由於在日常生活中精神已慣於這種刺激，因此秀婉的美感雖然是藝術美也能引起的，而由現實美引起的較多；換言之，我們日常生活經驗中所謂美的，多是能引起秀婉的美感的。反之雄偉的美感，主要是精神不能自然地適應於這種刺激，也就是主要由於在日常生活中精神不慣於這種刺激，由此雄偉的美感雖然也是現實美所能引起的，而由藝術美引起的較多，換言之，藝術中能引起我們雄偉的美感的，而在日常生活經驗中往往不覺得是美的。

因爲如上所說，雄偉的美感的對象刺激強大，於是引起精神的逆受的反應，也就是發生一種和美感的愉快不一致的感情，這種和美感不一致的感情若是強於美感時，美感便被克服而消失了；若是刺激的強大不夠，又不能發生雄偉的美感，所以現實美少有能引起雄偉的美感的。反之在藝術中，雖然就對象來說，應當就是現實中刺激強大而不能引起美感的對象，但是在藝術中因爲現實性削弱了，典型性強化了，也就是刺激削弱了，美增高了，所以其他的精神的反應不能克服美感，於是藝術美多有能引起雄偉的美感的。例如看見一個活的老虎，引起我們的恐怕之感完全克服着美感，我們只有恐怕之感，沒有雄偉的美感。反之看見一個畫的老虎，引起我們恐怖之感不能克服美感，發生含有朦朧的恐怖之感的美感，便是雄偉的美感。

也就是說，對象的刺激引起和美感不一致的精神反應，只有在朦朧而無力的狀態中，它不能克服美感，反而伴隨美感而成為雄偉的美感；假若它是鮮明而有力時，它便能克服美感，使美感消失。反之對象的刺激引起和美感一致的精神反應，雖是相當鮮明而有力的狀態中，尚不削弱美感的愉快，有時倒是加強美感的愉快。不過若是超過了某種限度時，美感較之那種精神反應絕對弱小，那也不能說是秀婉的美感了。

當蘇東坡和客第一次泛舟遊於赤壁之下時，「白露橫江，水光接天，縱一葦之所如，凌萬頃之茫然」，這種月露水天渺茫無際的自然美的景色，給他一種不尋常的刺激，使他發生美感並伴隨一種和美感不一致的心情，就是他覺得「浩浩乎如憑虛御風而不知其所止，飄飄乎如遺世獨立羽化而登仙」，換句話說，這是一種「茫然不安」的情緒，因此而終於「哀吾生之須臾，羨長江之無窮。」這是現實美的雄偉的美感。

而在他第二次遊赤壁時，「履巉巖，披蒙茸，踞虎豹，登虬龍，攀棲鶻之危巢，俯馮夷之幽宮。……劃然長嘯，草木震動，山鳴谷應，風起水湧。」這種現實美的景色，不但引起了他的美感，同時也引起了他「悄然而悲，肅然而恐」到最後則是悲恐克服了美感，叫他「凜乎其不可久留」。這時已消失了雄偉的美感。不過在他遊後的迴憶中，現實性已經削弱，悲恐的實感已經減低，這自然景色的影子反而鼓勵他寫了這篇賦，這篇賦中的美的景色又給

予我們美感，因此它能膾炙人口。這便是現實中不能引起美感而在藝術中能引起雄偉的美感的一個好例。

總之在現實中引起強烈的避受的反應以至克服美感的對象，在藝術中因其現實性削弱了，却不能發生雄偉的美感。反之在現實中引起適當的順受的反應而強化美感的對象，摹寫它的藝術却可能減弱秀婉的美感，至少是秀婉的美感可能不如現實美的親切。這種事實，正說明着藝術美的雄偉的美感，高於現實美的雄偉的美感；現實美的秀婉的美感，強於藝術美的秀婉的美感。而自然主義的藝術理論家如拉斯金及一般的人，只以秀婉的美感爲判別美的基準，因此往往誤認爲藝術美低於自然美。

第二節　悲劇的美感和笑劇的美感

藝術美擴充了的美感形式

美感種類的第二組，是悲劇的美感和笑劇的美感。這第二組和上述第一組是密切關聯的一個體系，只是範圍有點相差而已。這就是說，雄偉的美感和秀婉的美感是現實美和藝術美都能引起的，這裏要說的悲劇的美感和笑劇的美感，大致說來不是現實美所能引起的，而是藝術美擴充了的美感的形式。即在藝術領域

中，由於藝術美對現實美的特性，由雄偉和秀婉擴充了兩種美感形式：雄偉以上的卽悲劇的美感，秀婉以下的卽笑劇的美感。這兩種美感雖是由雄偉和秀婉擴充的，但在形式上已有顯著的不同，故我認爲是雄偉和秀婉以外的兩種美感形式，只是它們的當作美感仍然沒有什麽本質的不同，而且悲劇的美感中便可以含有雄偉的美感，笑劇的美感中也可以含有秀婉的美感。

從來的美學家雖然往往論到雄偉和秀婉，可是少有論到這二者之外尙有和它們相似的東西；也有些藝術理論家論究過悲劇的美感和笑劇的美感，却往往不知道它們和雄偉與秀婉是相似的東西。

悲劇和笑劇，原是表現悲哀可憐的事和滑稽可笑的事；人們看悲劇或笑劇，應當是覺得悲哀可憐或滑稽可笑，爲什麽又會發生精神的愉快之感呢？這是從來的美學家及藝術理論家費了不少腦力，耗了不少心血，而竟摸索不到頭緒的。因此關於這方面的學說雖然頗多，而值得我們介紹或必須介紹的實在無有。

美感的發生，如上所述，往往不是單純的美感，而伴隨着其他的感情。這種感情，有的是對於強大刺激的逆受反應，當它在意識中是朦朧而無力時，便發生雄偉的美感；有的是對於柔和的刺激的順受反應，當它在意識中是朦朧而無力時，便發生秀婉的美感。不過這主要

的是指對現實美的美感。現實美固然伴隨着實際的刺激，且必須透過這些實際的刺激的感受，才能發生美感，因此對現實美的美感，自然伴隨着其他適受的或順受的精神反應，若是這種精神反應鮮明而有力，美感便被克服而消失。但藝術美則是現實美的改造，與現實美是有距離的。即藝術美不是如現實美伴隨着實際的強大刺激，它的刺激部分的依然強大，但部分的被抽象了，於是藝術美的美感也不是如現實美的美感一樣，容易爲伴隨的精神反應所克服而消失。它縱然伴隨着適受的或順受的精神反應是鮮明而有力，但是一則由於現實美和藝術美的距離，反映成爲現實的美感和藝術的美感的距離，也就是藝術的美感伴隨的精神反應不如現實的美感所伴隨的那樣眞切，實際。二則由於藝術對現實的改造，藝術美較現實美爲高，美感也加強，故現實美之不能引起美感的，而藝術美能引起美感。

例如後赤壁賦中蘇軾的「攀棲鶻之危巢，俯馮夷之幽宮，劃然長嘯，草木震動」，便「悄然而悲，肅然而恐，凜乎其不可久留」；這時現實的刺激對他過強，使他發生實際而眞切的「悲」和「恐」，克服了美感，而「不可久留」。但我們讀後赤壁賦，知道蘇軾的當時的「攀棲鶻的危巢，俯馮夷之幽宮……」和他的「悄然而悲，肅然而恐」，也發生「悲」和「恐」之感，然而並不是一種眞切的實際的「悲」「恐」，而是一種抽象了的「悲」「恐」，因爲在後赤壁賦中的事物之可「悲」與可「恐」的許多實際的條件被抽象了，雖然仍能叫我

們發生「悲」「恐」之感，却不是如蘇軾當時的「悲」「恐」之感的實際而真切了。因此我們讀後赤壁賦，一面發生「悲」「恐」之感，一面發生美感，而且美感強於「悲」「恐」之感了。

現在我們所論的悲劇的美感和笑劇的美感，便是這種伴隨的精神反應雖然鮮明而有力，但不能因此而被克服以致消失的兩種美感。

悲劇的美感的特點

悲劇的美感如上所述，是由雄偉擴充起來的，是雄偉以上的美感，雄偉是由於美的對象的刺激強大，引起伴隨着朦朧的逆受的精神反應的美感；而悲劇的美感，則是由於美的對象的刺激更強，引起明顯的逆受的精神反應，但因爲對象是高級的藝術美，引起的美感更強，不致爲逆受的精神反應所克服而消失，故依然發生美感。

在這裏我們要特別說明，所謂鮮明的逆受的精神反應，大致說來就是一切和美感的愉快相反的情緒活動，這種精神反應本是很多的，如悽愴，恐怖，悲哀乃至感覺的不快都可以包括在內，而其主要的，和愉快正相反對的則是悲哀。美感往往伴隨着其他的精神反應，是混合的情緒活動，其一個極端，則是伴隨着正相反對的悲哀，故形成爲一種特殊的美感。悲哀和愉快在形式上雖然是相反的，而在悲劇的美感中却能統一成爲強力的美感；原因爲由藝術所引起的悲哀雖然鮮明而有力，但並不眞切而實際，反而可以加強美感。這種道理，就好

比在白紙上加了一個黑點，反使紙現得更白，在大火上潑了一點水滴，反使火燒得更盛一樣。

悲劇的美感，就一方面說，是由美的對象的刺激強大，而引起逆受的精神反應；而就另一方面說，這種逆受的精神反應，不僅是朦朧的心情緊張興奮，而是鮮明的悲哀。因此它是雄偉以上的。我們若用簡單的文字來表示，可以說是悲壯的。

悲劇的美感固然主要的是伴隨着悲哀，但不一定只伴隨着單純的悲哀。原來悲哀的心情也往往伴隨着恐怖、悽愴或崇敬的感情。在雄偉的美感中可以伴隨朦朧的悲哀、恐怖、悽愴、崇敬的感情，而在悲劇的美感中，也往往於悲哀之外，尚伴隨着恐怖，悽愴或崇敬的感情。因此悲劇的美感，又因其所伴隨着的這種感情的不同，而有恐怖的悲劇的美感，崇敬的悲劇的美感或悽愴的悲劇的美感等。總之悲劇的美感是情緒更複雜的美感。

關於悲劇的性質如何，我們在這裏且不詳及，但是一切的悲劇的所以爲悲劇，則在於它的藝術美既能引起我們的美感，又能引起我們的悲哀；也就是說能引起我們伴隨着悲哀的美感。可是能引起我們悲劇的美感——或者說悲壯的美感的，却不是只限於悲劇，至少是以摹寫社會美爲主的文學各部門如詩歌小說，都能引起悲壯的美感。

悲劇的美感因爲是伴隨着正相反對的悲哀之美感，以至其他的情緒活動，不僅不能克服

美感，反而足以加強美感，這一則可以證明對象的美是高級的，二則可以證明這種美感是最強烈的，最深刻的，因此若說秀婉是日常生活中美感的主要形式，而悲壯——悲劇的美感，則是藝術的美感的重要形式。世人但知引起秀婉的美感的事物爲美，而偉大的文學家往往努力於引起悲壯的美感的藝術。這一點是值得我們特別注意的。

笑劇的美感的特點

上面曾說：笑劇的美感是由秀婉擴充起來的，是秀婉以下的美感。秀婉是由於美的對象的刺激柔和，引起伴隨着朦朧的順受的精神反應的美感；而笑劇的美感，則是由於對象的刺激更柔弱，引起過度的順受的精神反應，這在現實的對象時則不會發生美感的，但因爲對象是藝術，美增高了，現實性削弱了，故尚能引起相當的美感。

在這裏我們要特別說明的是，所謂朦朧的順受的精神反應，是在萌芽狀態中的欲求或愛憐之情，這種精神活動和美感的愉快是一致的，甚至可以加強美感。倘若欲求或愛憐之情是鮮明而有力時，則美感被克服而消失，因此現實美的美感，不能有伴隨着鮮明而有力的順受的精神反應；同樣在藝術中，因爲藝術和現實的距離，也不能引起鮮明而有力如現實事物所能引起一樣的順受的精神反應。不過人們的欲求或愛憐之情，在被阻礙而不能鮮明而有力地表達出來時，却可能取彎曲的形式呈現，因此俗語有謂「狐狸吃不到葡萄便說葡萄是酸的」，

這句話倒是人們的自白，而不是狐狸的心理。不過這種心理，雖由欲求或愛憐之情變化而來的，却仍是強烈的實際的感情它會克服對現實美的美感；至於藝術則又不能引起伴隨這種實際的感情之美感。只是這種心理有一點可以注意的，則是因欲求或愛憐之情，發展到另一極端時，成爲對於對象的漠然的批判，嘲笑，戲弄。

在秀婉的美感中，欲求或愛憐之情是茫漠而不鮮明的，但也對於對象不免起撫弄之念，如看見水中的微波樹影不免想撈起它來，看見可愛的小孩子不免想捏它一把。這種傾向的發展，到相當階段却已變質，而成爲對於對象的嘲笑、戲弄，不過兩種感情性質雖不同，根源上尙有相通之處。

我們上面所說笑劇的美感是由於對象的刺激非常柔弱，引起過度的順受的精神反應。換言之，對象的刺激既是柔弱，我們的意識感受它時，不但不緊張興奮，而且有相當的餘裕，能對它批判；同時刺激非常柔弱的對象，則是低於可愛乃至可憐的範疇，而是可輕可鄙的事物，如俗語所謂「螂臂當車」之類的情形，便致引過過度的順受的反應，而生嘲笑，戲弄之感。這種情形在現實生活中誠然發生滑稽可笑之感。但是不會發生美感的，不過在現實生活中，一則因爲這種情形是典型性貧弱的，美是低級的；二則因爲滑稽之感是鮮明而有力的，因此克服了美感，於是現實事物不容易引起笑劇的美感；但是在藝術中，則現實性削弱了，

美增高了，它雖依然能引起強烈的滑稽之感。但是究竟不如現實事物引起滑稽之感的實際而眞切，於是它不能克服美感，因此而有伴隨着滑稽之感的美感。悲劇的美感若是用悲壯兩個字來說明，笑劇的美感可以用滑稽兩個字來指出其特點。不過現實事物的滑稽之感往往是和美感無緣的。只是笑劇的美感必伴隨着滑稽之感。

關於笑劇的性質我們這裏也且不說它，但是它給予我們的刺激，不夠使我們緊張興奮，我們對它的事物不作期待，也不予同情，於是意識有餘裕對它批判，覺得它是奇異而特殊，可輕而可鄙，遂發生滑稽之感，成爲笑劇的美感這一特殊形式的美感。

笑劇的美感對象雖以笑劇爲代表，却不限於笑劇。詩歌中的諷刺詩，小說中的諷刺小說，繪畫中的漫畫，若能引起美感，便是這種形式的美感。這種美感雖然是主要的伴隨着滑稽之感，却又不限於是單純的滑稽之感，倘可能伴隨着鄙夷，厭惡乃至憎惧之情，因此悲劇的美感也往往是非常複雜的美感，不過這種美感對象的美究竟較低，於是這種美感也往往較弱。

第六章　藝術的種類論

藝術都是美的創造，都是通過人們的認識，加強現實的美的根源而創造的。但是按照常識的說法，藝術也還有種種不同，因此而有藝術的分類問題。

但是也有人不承認這種常識的說法，認爲一切藝術都是一樣的東西，根本沒有什麽種類可分，如克羅齊便是。他在所著「美學」一書中說：「主智主義者的錯誤的最大勝利，猶存藝術和文學的種類說。」因爲「人類的心可以說審美的態度移到論理的態度，」前者是第一階段而後者是第二階段。「當我們站在第二階段時，我們已經離開第一階段了」。「當我們想起家庭生活，騎士，田園詩或殘酷那些概念時，當初我們所由出發的那點各個的表現事實已被捨棄了，就是我們已從那個審美者變做論理者，從表現的冥會者變做推理者了。」「當我們試想從概念中去推論表現，試想從代替地位的東西裏面去尋找地位被代替的東西的法則時，就是當第二階段和第一階段的區別未被見及時，因此即當我們實際是站在第二階段卻自謂是站在第一階段時，錯誤就開始了，這種錯誤，名爲藝術上及文學上的種類說。」

由上所述，我們可以知道克羅齊的否認藝術的種類，其唯一的理論根據，還是在於他所謂藝術是直覺的認識，非論理的認識。卽藝術的創作不關於思惟作用，一侵入思惟作用，便是論理的，科學的，非藝術的。而種類則是概念，乃思惟的所產，故藝術無所謂種類。但是克羅齊的所謂直覺，我們在論美感時曾經予以考察，知道完全是他自己臆造的東西。藝術的創作及鑑賞，事實上不是由於他的所謂直覺，而是不得不滲入思惟作用的，因此他的所謂一想起概念時便捨棄了各個的表現事實，由此而否認藝術的種類，根本就沒有什麼正確的理由的。

然而藝術若有種類，便應當有它的分類的標準，卽藝術應如何分類？及分爲什麼種類呢？這是我們現在所要考察的。因爲這不但是一般常識沒有正確地說明，而過去的美學家及藝術理論家也沒有正確地指出。

舊美學家分類的錯誤

過去許多美學家及藝術理論家，對於藝術的分類，是有種種說法。其中最主要的是下列三種：

第一是將藝術分爲空間的和時間的，以繪畫雕刻爲空間的藝術，而以音樂爲時間的藝術。這種說法的主要倡導者是黑格爾，附和的人有斐霽（ Vischer ）等。但是這種說法顯然是錯誤的。首先我們知道時間和空間是不能分開的，空間必是時間規定之下的

空間，而時間也必定是空間規定之下的時間，因此繪畫雕刻固然有時間的規定，同樣也有時間的規定；音樂固然有時間的規定，同樣也有空間的規定。更具體的說，音波的振動固然是要時間的繼續，同時也要空間的延展；顏色光線固然要空間的延展，同樣也要時間的繼續。所以說繪畫雕刻是空間的藝術，音樂是時間的藝術，便是要否認繪畫雕刻的時間關係，和音樂的空間關係，這當然是不合理的。卽算繪畫雕刻表現空間關係顯著，音樂表現時間關係顯著，也只是表面的現象的區別，並不是本質上的差異，不能以此來作藝術分類的標準。

第二是將藝術分爲靜的和動的，以繪畫雕刻爲靜的藝術，而以音樂跳舞爲動的藝術。這種說法的主張者主要是蒂徐納，而格羅塞也從此說。可是這種說法粗看起來似乎較上說有了進步，實際上却一樣是不妥當的。因爲這也是就藝術表現的主要現象來說的。卽音樂的表現工具的主要現象是動的，繪畫雕刻的表現工具的主要現象是靜的。這樣的分類，絲毫也沒有觸到藝術的本質的不同，至少可以說是沒有意義的。

第三是將藝術分爲造形的和音樂的，以繪畫雕刻爲造形的藝術，音樂詩歌爲音樂的藝術，認爲造形藝術是先有了外的形象，再由想像展開化爲精神的生命的，而音樂藝術則爲人間感情直接由語言樂音中表現出來。倡導這種說法的主要是溫德（Wundt）。在這裏首先値得注意的一點，是他將詩歌——文學歸於音樂一類。可是這種說法也非常勉強。因爲很顯然

的，一般藝術的創作都是將意識所把握的，並且滲透了感情的東西，藉工具表現出來。誠然音樂不是明顯地表現着一種什麼實體的東西，但音響也是一種客觀事物的現象，也可能是「先有了外的形象，再由想像展開化爲精神的生命的」，和繪畫雕刻一樣。因爲除了很簡單的哀嘆或歡笑的聲音之外，很難斷言音樂詩歌的表現感情是直接的而不是間接的。音樂中器樂之表現感情，便顯然是藉助於物象，又和繪畫雕刻一樣。所以這種分類法也不是完善的。

除上述三種之外，本來尚有其他種種說法，如謂音樂爲音響的藝術，繪畫爲色彩的藝術，文學爲文字的藝術，這樣只以工具的差別作爲藝術分類的標準，究竟是常說的識法，雖然說明了藝術的一種條件的不同，也沒有指出藝術的本質的特徵，因此從來便沒有人把它當作一種嚴謹的分類法來看，我們在這裏也可以不必詳及。

正因爲從來的美學家和藝術理論家對於藝術的分類，都是不正確或者是不完全的，所以如克羅齊那樣說藝術沒有什麼種類之分，似乎並不是完全沒有道理。

然而我們認爲藝術的分類是可能的，而且是當然的。過去美學家和藝術理論家對於藝術分類的不正確或不完全，是因爲他們並沒有眞正了解藝術之所以爲藝術的本質。

因爲任何事物都是一般的屬性條件和個別的屬性條件的統一，任何事物都有種類關係；藝術也是如此，它是一般的屬性條件和個別的屬性條件的統一，它也有種類關係。

但是任何事物的分類，都不能以表面的現象或偶然的條件爲標準。例如以水中生活爲標準，便會把鯨魚分作魚類；以空中飛行爲標準，也會把蝙蝠分作鳥類，現在誰都知道這是錯誤的。

事物的分類應當按照事物的本質，事物之所以爲該事物的普遍的必然的屬性條件，就是的種類的屬性條件。那麼藝術的分類的最正確的標準，不是藝術的一些表面的現象或偶然的條件，而是藝術的本質。

藝術的本質是什麼呢？我們知道就是藝術的美，也就是藝術所反映的現實的美，現實的典型。現實的美的根源，現實的典型性，經藝術家的強化而創造爲藝術的美。於是藝術的種類應該就是根據藝術所反映的客觀事物的美的種類來分別。

所謂客觀現實的美的種類，雖然可以根據它的產生條件來分爲自然美和社會美；但是這是關聯着藝術美而和藝術美並列的分法。若將藝術美和它們分開來，這個種類體系本身便不完全。而且僅就客觀現實來看，固然有自然的東西和社會的東西之分；但也只是廣泛的事物一般性質的分別，所以這種區別，尙不是嚴密的現實事物的美的分類。嚴密的現實事物的美的分類，只是按照事物的構成狀態，分爲單象美、個體美和綜合美這三種。這是美學上一個重要的關鍵，也是藝術分類上一個値得注意之點。

因此我認爲藝術的分類的正確標準，就是藝術所反映的客觀現實的這種美的種類。於是藝術便有：一是反映單象美的藝術，二是反映個體美的藝術，三是反映綜合美的藝術。這三種客觀現實的美是不同的，反映客觀現實的這三種美的藝術也便是不同的。

總之，按其本質來看，藝術是有這樣不同的三類，玆分節述之於下。

第一節 單象美的藝術

首先我們考察單象美的藝術。

客觀的單象美與藝術

客觀事物的單純現象的美雖然是客觀的，卻是我們的主觀意識所能認識的；我們的意識既能認識單象美，也便可以把它爲基礎而創造單象美的藝術。單象美在現實之中往往是低級的，但藝術的創造原來就是客觀事物的美加工，客觀事物的典型性的加強。因此一般說來，客觀現實的單象美雖是低級的，而藝術則由於它自身迴環變化，或相互適當配合，可能成爲高級的藝術的美，這是我們在論美的種類時曾經說過了的。

所謂客觀事物的單純現象本來很多，如顏色、形體、音響、氣和味、溫度和硬度等都是。這種單純現象雖然很多，但有些的種類關係非常單純，不能構成單象美，因此只有形

體，音響、顏色這三者有單象美，也就有反映它們的單象美的藝術。

反映客觀事物的音響、形體、顏色的單象美的藝術，就是音樂、建築、跳舞、圖案等。音樂是以現實的音響美爲基礎而創造的藝術，建築和跳舞是以現實的形體美爲基礎而創作的藝術，圖案是以現實的形體和顏色的美爲基礎而創造的藝術。

音樂——單象美的藝術

在單象美的藝術之中，首先我們要論到的就是音樂，這不僅因爲音樂是單象美的藝術中最標準的，也因爲音樂是過去一切美學家和藝術理論家最難於處理的。過去的美學家和藝術理論家，大概都把音樂視爲一種特殊的藝術，這由以上所舉的各種藝術的分類法也可以看出來。

固然音樂是有它特殊之點，但不是如一般人所說那樣是感情的直接的表現，是不受客觀物質的限制的純粹藝術。這種理論表面上看來似乎是有它的道理，而其實不過是牽強附會的說法。感情的直接表現，只有簡單的哀嘆或歡笑聲音可以說是這樣，至多也只有簡單的聲樂可以說是這樣吧，至於器樂不也是一樣的受客觀物質的限制嗎？何況聲樂的歌唱者未必卽是作曲者，歌唱者所唱的歌已受作曲者所作的曲的限制，而欣賞者又受歌唱者所唱的歌聲的限制；所以歌唱者所唱的未必是他自己感情的直接表現，而欣賞者所聽的更不是他自己的感情的直接表現。那麼音樂的特殊之點是在於什麼地方呢？很顯然的，是在於音樂不是直接表現

一般所謂實體的東西，有形的東西，而是直接表現音響的單象美。

我認爲音樂是直接表現音響的單象美，就是音樂的美原是在音響之中，而不在音響之外，這種美就是音響的節奏和旋律的美。音響的節奏和旋律的美，雖然不必很顯然地可以指出是反映客觀現實的怎樣的音響的節奏和旋律，但是成爲它結構中心的動機和母題，不能不說是音樂家由現實中所能把握的典型的節奏和旋律。只是這種現實中的典型的節奏和旋律，究竟典型性很低，也就是這種單象美是低級的，因此而不容易引起美感；音樂則以這種典型的節奏和旋律爲主要的動機或母題，而使它自身迴環變化，或相互適當配合，把它的典型性加強，把它的單象美增高，成爲音樂的美，或者說美的音樂。

近世以來音樂史上盛行的標題音樂，就一方面說，是用音響來描寫現實事物的，而就另一方面說，卽是反映現實事物的單象美的。如達昆的鋼琴小曲「杜鵑」，原是描寫杜鵑鳴聲的樂曲，把杜鵑聲音的特性之一部分，在音樂的形式中表現出來，而和實際的杜鵑的聲音已完全不同。這樣的描寫法，最著名的音樂大家如華格納（Wagner）的樂劇，柴科夫斯基（Tschaikovsky）的作曲都曾使用過，這是前人說過了的。

卽在所謂標題音樂出現以前，一般音樂的原始，在於民間產品的民歌民謠。而民歌民謠，鮮有不是人們所接觸的，所關係的，所認識的現實的音響的反映。現代音樂理論大家該

邱斯（Goetschius）曾說：「最古最原始的曲調，說不定只是同一的反復出現；其產生由於人類對於簡單的鳥鳴或別的天籟的自然又直覺的反映。」我認為這幾句話很有道理，說明了音樂對於自然的音響的單象美的反映。

不過音樂也和其他大部分的藝術一樣，不但反映自然的東西，同時也反映社會的東西，自然的音響的典型固可以是音樂美的根源，人們生活中聲音的典型也可以是音樂的根源，因為它們同樣是客觀現實的典型，同樣是可以為藝術的基礎的。所以如標黑爾（Büecher）所說：「在原始社會裏，詩，音樂，跳舞是三位一體的，它的根源是勞動行為。在原始社會裏，大家是集體地而且是有節奏地勞動的，在勞動的時候，為了減輕自己的痛苦，最初他們發出了叫聲，漸次就構成調子，變成歌了。」這幾句話也同樣有相當的真理，說明了音對於社會生活中聲音的單象美的反映。

只是不能認為音樂只是自然音響單象美的反映，或只是社會生活中聲音單象美的反映，這是僅執一端的偏見。至於這成為音樂美的根源的現實事物的音響美，原是低級的，而經過藝術家加工後，典型性加強了，美增高了，一般人只知道音樂是藝術家的創作，不知道它現實中的根源，便認為它是完全和現實沒有關係，這是不妥當的。

當然我們這樣說，並不是要否認音樂的另一特性，即音樂的節奏和旋律等，是特別和人

的生理的條件有密切的關係，因此也就和人的心理的條件有密切的關係。所謂和生理的條件的密切關係，其主要者是感官的快適，聽覺是以觸覺爲基礎的，故音樂的快適可以浸漬於全身心。此外如心臟的鼓動，血液的循環，呼吸的進行等，就某一意義說，都是有節奏的。音樂的節奏在適當的限度內能引起這種生理的節奏的合奏；而這種生理的節奏也就伴隨着某種感情，因此音樂的節奏和生理的節奏起某種合奏時，也就是伴隨着某種感情。一般所謂音樂和感情關係密切，其根本原因即在這裏。這種關係可能使美感加強，這也是音樂的一種特性。

我認爲音樂是直接表現音響的美，認爲音樂的美就是音響的節奏和旋律的美，却也不完全否認一般所說音樂也可以間接表現其他的東西。不過這所謂間接表現，其實不過是由於一種心理的聯想，或者說是同感。這種心理的聯想或同感，雖不一定原是美感的，有時却可能增加美感。例如貝多汶（Beethoven）的田園交響樂，英雄交響樂，李斯特（Liszt）的哈孟雷特交響樂，但丁交響樂，也就是想以音響來描寫自然景色和人物的音樂。但是事實上並不是這些音樂眞能表現了田園、英雄及個別的人物，而是這些音樂所引起的我們的美感，叫我們可以聯想到田園、英雄及個別的人物，也就是這些音樂所引起我們的美感，和田園、英雄及個別的人物所引起我們的美感是相似的、一致的。這種相似性或一致性倘若非常之大，那麼我們說這些音樂是間接地表現了自然的景色或人物的性格也無不可。

總之音樂是單象美的藝術，這不僅是因爲它的表現工具是單純現象的音響，也因爲它的藝術的本質，是音響的單象美。

音樂不僅在一般藝術中和繪畫雕刻等有非常差異，即在單象美的藝術中也和跳舞建築等有相當的不同。因爲音樂雖和其他單象美的藝術，在本質上都是單象美的藝術，而又因爲它不是直接表現有形的東西，這一方面使一般美學家和藝術理論家不理解音樂和建築跳舞一樣同爲表現單象美的；另一方面也叫音樂所表現的單象美，比之建築跳舞是更純粹的。也正因此，音樂得以是標準的單象美的藝術。

建築—靜的形體美的藝術

現在我們且說建築。

建築所表現的主要是形體的單象美。它是有形的東西，但是正如一般過去的美學家及藝術理論家所說，它這形體，除了它自身之外，並不表現其他什麼。換句話說，它所表現一點也不是世間任何實體的事物，因此而不知道它有何意義。因爲所表現的若是世間的實體的事物，則在常識中知道它是什麼東西，也就是所謂知道它的意義，而建築所表現的則不如此。

不過我們現在知道單象美的藝術，雖不是直接表現着實體的事物，卻表現着單象的種類性，也就是表現着單象的本質，意義。音樂是如此，建築也是如此。

在建築上，無論從建築力學方面來說，或建築樣式方面來說，有兩個特別重要之點：第一是柱，第二是門窗。它們是決定建築樣式的，也是決定建築美的。希臘時代的建築以柱爲特別重要，故希臘建築的特點首先也在於柱。羅馬後期以後的建築以門窗爲特別重要，故其時的建築樣式的特點也首先在於門窗。

關於希臘時代的建築，別的我們且不說，單說柱頭的樣式，如約尼亞（Ionia）樣式的柱頭是雙卷漩渦，柯林斯（Corinth）樣式是植物葉形，這種形體，對於希臘人都是客觀現實中典型性強的形體，這種樣式也就都是反映客觀現實的形體的典型，形體的美的。漩渦形不用說是雲水之鄉的約尼亞所最常見的水的漩渦，雲的漩渦的反映。植物葉形的柯林斯樣式，則是取自亞堪莎斯（Acanthus）的葉形，或者也是由於埃及建築柱頭的紙草（Papyrus）葉形的演變。總之它們都是現實中典型的形體的反映。約尼亞柱頭的漩渦的雙卷，正是要加強這簡單的漩渦形的典型性；同樣柯林斯柱頭，則因一列柱頭的同形而加強其典型性。

羅馬式及哥特式的建築，各種門窗的拱形，不用說是取自客觀現實中最典型的形體橢圓形；後爲尖拱，一方面固然是由於圓拱的演變，另一方面也由於農業社會對於植物的特別注意，而反映植物葉尖的典型的形體。門窗及穹窿的頂都是比例相同的圓拱或尖拱，則是所以加強其典型性，增高其美的。因此建築的表現形體的單象美，是很顯然的事實。

跳舞也和建築一樣是反映形體的單象美的，但建築是反映形體的靜的美，跳舞則是反映形體的動的美，這是兩者不同的地方。

跳舞——形體的美的藝術

跳舞的人固然是個體的存在，而跳舞這回事則顯然是形體的動態。跳舞一方面如音樂一樣是直接受生理的條件和心理的條件的制約，另一方面又如建築一樣是客觀事物的形體美的反映。雖然今日的跳舞多爲過去的跳舞自身的演變，但原始民族的跳舞便不難看出或者是摹擬動物的跳騰奔突的姿態，或者是摹擬狩獵的追逐投刺的姿態。而且愈是見慣的姿態，愈是重要的姿態，愈是典型的姿態，也就愈爲跳舞所摹擬。

格羅塞在「藝術的起源」中說：「跳舞的特質是在動作的節奏的調整，沒有一種跳舞沒有節奏的。狩獵民族的跳舞，依據它們的性質可以分爲摹擬式的和操練式的兩種，摹擬式的跳舞是對於人類和動物動作的節奏的摹做，而操練式的跳舞的動作卻並不是跟從任何自然界的模範。這兩種跳舞在最原始的部落裏所處的地位是並駕齊驅的。」同時他又在這段話的附註中說：「我們當然可以疑問到操練式的跳舞是否起源於摹擬式的跳舞。這當然是可能的，因爲我們並不認識模做的原物，所以在有些情形裏我們已認不清它的摹擬。但從另一方面來看，我們所曉得的有幾種最原始的跳舞，例如某種鳥類的戀愛跳舞，却不是摹擬式的而是操練式的。」在這些話裏他分跳舞爲摹擬式的和操練式的，並認爲操練式的跳舞可能是起源於

摹擬式的跳舞，對於這點，我認爲非常有道理。至於他所說的某種鳥類的戀愛跳舞是操練式的，我認爲那卻是由於格羅塞一流的藝術理論的混亂。因爲鳥類的那種跳舞，應當是我們所謂藝術的跳舞範圍之外的，不能以爲有這種鳥類的跳舞而證明最原始的跳舞不是摹擬式的而是操練式的。

跳舞既是藝術，是單象美的藝術，因此它的對於現實的摹寫，不是單純的個別的動態的摹寫，而是使現實的動態的典型化，於是它的現實性削弱，而藝術性增高，所以往往不能確指它所摹寫的究竟是怎樣的現實的動態。而且單象美的藝術，主要是由於現實的典型的現象，它自身的迴環變化，或相互的適當配合，以創造藝術的美，則動態的迴環變化與適當配合，便必須有節奏，也自然有節奏。所以跳舞也和音樂一樣是有節奏的。假如節奏可以分爲動的和靜的，那麼我們也可以說建築和圖案也是有節奏的。

圖案—顏色和形體的美的藝術

至於圖案，雖然不一定和音樂或建築一樣只表現一種現象的美，而往往是表現形體和顏色兩種現象的美。尤其是後世圖案畫的發展，大都受一般繪畫的影響，滲透着一般繪畫的因素，所表現的多不是單象的東西而是個體的東西。但其所以爲圖案畫，則是爲它所注重的不是個體美而是單象美。正因爲如此，所以圖案畫能將現實的個體事物的本質的屬性條件漠視，而重視它的現象的屬性條件。

圖案的反映現實的單象美，由原始民族的藝術看來更爲顯然。原始民族的裝飾藝術多是採取圖案，而這些圖案又多是自然事物的紋樣的寫摹。

格羅塞又曾說：「原始民族畫身的圖譜是由個人創造的呢？抑或是從一種模型摹擬來的呢？有很充足的理由暗示着摹擬佔重要的地位。首先在原始藝術中獨創的圖譜是很少有的。而無論在裝飾上繪畫上或雕刻上都很流行着那位原始藝術家摹擬日常生活事件的圖樣。」又說：「原始民族的裝璜，大多數都是取材於自然界；它們是自然形態的摹擬……例如巴西部落的裝璜藝術，恐怕沒有地方有比它們再像幾何形的了。歐洲人在博物館中看見這種直線的圖樣，一定很容易想到自然界形像以外的東西上去，而不會想到自然界。但是那曾經往當地研究過的按楞李希却使人無可置辯地指出了它們摹擬的都是動物或動物身上的一部分」。這些話實在是對於圖案的天才的說明。

不過這些動物或動物身上的一部分之被原始民族來摹擬當作圖案，尙有其原因：一則是由於這些動物和他們的實際生活關係密切，是他們美的認識所及的範圍之內的；二則是這些動物的紋樣，是自然界的形體和顏色最有普遍性的紋樣。

試看格羅塞所謂：「文明民族的裝璜藝術喜歡取材於植物，而原始民族的裝璜藝術却專門取材於人類和動物」。這種差異，顯然不是由於客觀的美的不同，而是由於主觀的美感的

不同。即是因爲野蠻民族的狩獵生活，和動物的關係密切，於是對於動物的注意多，對於動物的認識深，而對於動物的美感也強；反之因爲文明民族的農業生活，和植物的關係密切，於是對於植物的注意多，對於植物的認識深，而對於植物的美感也強。一切的藝術都是主觀意識對於客觀事物的美的認識的摹寫，換句話說，是通過主觀的美感而反映的客觀的美，因此都是有主觀性，都是要受主觀的美感的制約的，圖案藝術也是如此。

但是既是圖案藝術所摹擬的紋樣，則這些紋樣一定是現實中的美的，典型的東西。我們卽就格羅塞在「藝術的起源」中所介紹的那幾種原始民族的圖案來看，它們的主要的母題有下列三種類：一是波狀線的，二是菱形的或楕圓形的，三是十字形的。波狀線不用說是最有普遍性的，畫家霍嘉兹也曾認爲這是最美的線條；楕圓形則是生物界的最普遍的形體，我們若套用采辛的說法，楕圓形也是大至天地間茫茫星海裏各大行星的軌道，小至植物的葉片，都是楕圓形的。菱形可以說是楕圓形的變形，而十字形則是菱形對角線的相交。總之都是現實中最典型的形體，或現實中典型的形體的加工改造，所以它們成爲圖案藝術的主要的母題。

而且這些雖然是原始民族對於動物紋樣的直接摹擬，因爲它們的典型性之高，對於現代的我們，雖然未必如原始民族那樣引起美感，但是依然能引起相當的美感，而這種圖案也依

然為我們所沿用。不過就現代的我們說，這種圖案是由於藝術本身演變的承繼，只是它的根源本是客觀現實。因此圖案是反映客觀現實的單象美的藝術，是不容置疑的事。

單象美的藝術主要的是上述四種，此外如我國的書法，也可以說是一種接近圖案的藝術，但如我國文字的演變所示，最初原是對於客觀事物或其部分的摹擬，其後形式化而脫離所摹擬的對象，又為對象的條件所制約，不能成為真正的圖案藝術，也就不能充分反映現實的單象美，所以我們不能同意如有些藝術理論家所謂它是藝術領域裏的一座高峯。

單象美的藝術與單象美的規律

單象美的藝術既是反映現實的單象美的，則現實的單象美的最普遍的規律，也便是單象美的藝術的規律。我們在論美時曾說：形而上學的美學者曾提出的比例，調和，均衡和對稱等所謂美的原素，其中比例和調和，對於事物的形式美，也就是一般單象美，是有規定性；因為比例和諧和是單純現象的普遍性，大自宇宙構造，小至原子電子，只從形式上當作單純現象來看，多是包含有比例或調和的關係的。單象美的藝術所表現的是單象美，也就是要把握現實的單象美的規律，並且利用它以創造單象美的藝術。上述單象美的藝術是由於以客觀事物為基礎，使它自身迴環變化或相互適當配合，以增高它的美，就正是利用單象美的比例和諧和的關係；因為惟有這樣，比例和調和的關係更加強化，而成為藝術的美。

至於均衡和對稱，對於事物的形體美有相當規定性。因爲它們是大多數事物形體的普遍性，一切生物的常態幾乎都是均衡的，其中一切動物的常態則是對稱的。所以均衡和對稱是形體單象美的規律，也就是形體單象美的藝術的規律，於是對于建築跳舞和圖案，均衡和對稱也有相當的規定性。

單象美是密接於現象範疇的，是偏於形式的，於是引起的美感是接近於快感的，所以現實中的單象美，多是悅耳娛目的。但單象美的藝術，已將現實的單象美增高，因此美感也加強，於是高級的單象美的藝術，已不僅是叫我們悅耳娛目，並能叫我們驚心動魄，不用說這是很強烈的美感。

第二節　個體美的藝術

現實事物之中有個體美，我們能夠認識它的根源和法則，並能依據這些以創造個體美的藝術。個體美的藝術就是繪畫雕刻。

繪畫雕刻—個體美的藝術

說繪畫雕刻是個體美的藝術，即指它主要是反映現實的個體美，並不是說它不滲透單象美，不是的，如形體的美和顏色的美都是繪畫和雕刻所必備的。但是繪畫和

雕刻所表現的形體美和顏色美，是附麗於個體美，從屬於個體美，不是離開個體美而有獨自性的。個體美是決定於個體的種類範疇的，個體的形體美和顏色美也是決定於個體的種類範疇，不同於單象的形體美及顏色美決定於單象的種類範疇。繪畫雕刻的形體和顏色的美，是決定於個體的種類範疇，而不是決定於單象的種類範疇；即是以個體美爲第一義的，而以單象美爲第二義的。若以單象美爲第一義的，而以個體美爲第二義的，便成了圖案或圖案畫，不是眞正意義的繪畫雕刻了。

另一方面繪畫雕刻也不是絕對不表現綜合美，不是的，如以多數人物或一個故事的場面爲題材的繪畫雕刻，便表現着也必須表現着這些人物的相互關聯；即以個別的人物爲對象的作品，有時也可以表現這個人物和其他的人或物的相互關聯。前者如達文奇（Leonardo da Uinci)的名畫「最後的晚餐」，其中便表現着基督猶大和其他諸弟子的一種相互關聯，後者如他的「摩那里沙，」由摩那里沙的謎的微笑裏，不是可以看到她和其他的人或物的一種相互關聯嗎？可是繪畫雕刻即表現綜合美，亦都是透過個體美，「摩里那沙」不用說是表現着完整的個體美，即「最後的晚餐」的各個人物，也都可以成爲一個獨立自足的美的具現者。所以一般地說，繪畫雕刻是主要地表現個體美的，其中表現着的各個體間的相互關聯，不僅完全依存於各個體，而且當作綜合美的意義是比較不顯著的；也就是在繪畫雕刻，個體美是

第一義的，而綜合美是第二義的。

在客觀事物中單象美雖不能離開個體而存在，在單象美的藝術中單象美則不須依存於個體；在客觀事物中綜合美也不能離開個體而存在，在繪畫雕刻中則是透過個體美以表現綜合美；反之在文學中則主要是透過綜合美以表現個體美。因此文學是以表現綜合美爲主，而繪畫雕刻是以表現個體美爲主。

不過所謂個體原是有兩種：一是自然事物的個體，二是社會事物的個體。只是所謂社會的個體，則是以自然的個體爲基礎，而在這自然的個體之上，加以社會的制約。社會是人和人的關係的總和，也就是一個非常複雜的綜合體，於是社會的個體原是綜合體的相互關聯所制約的自然的個體，社會的個體美也就滲透着綜合美的因素。然而個體美雖不必是只以自然的種屬的一般性所決定的，可是主要的是以自然的種屬的一般性所決定的。所以繪畫雕刻反映現實的個體美，也主要的是這種個體美。

試一考察從來的繪畫雕刻的主要作品，便知道它們所反映的主要是現實中的個體美，而且主要是當作自然事物存在的個體美，古希臘時代和文藝復興時代藝術高峯的繪畫雕刻，所表現的人物多爲裸體，便正是很好的證明。

〔個體美〕

個體原是客觀事物存在的基本形態，也是我們認識的主要對象，申言之

，個體美是客觀事物本然的種類範疇所決定的美，而我們在日常生活中對於客觀事物常作個體的認識，也就是對於客觀事物常能有個體美的觀念，因此

與繪畫雕刻的特性

個體美容易引起我們的美感，個體美的藝術給予我們的美感也很強，而且很有普遍性。這是繪畫雕刻的一個特性。黑格爾在論希臘的雕刻時說：在希臘的雕刻裏，觀念和感性不思議的調和一致。感性和理性，自然和精神，客觀和主觀，都微妙的調和又均衡。他這話的意思，應當就是指雕刻的這種特性。

而且黑格爾在論希臘雕刻的神時，一方面認爲這是人的理想的模型，另一方面又認爲在這個時代精神尙沒有凌駕自然，支配自然，致受種種自然的束縛。他的意思也應當就是說，古希臘時代的神如亞典娜或亞茀羅蒂特的雕像，便是主要表現爲自然的種類範疇所決定的個體美。就這點看，顯然和基督教藝術時期的聖母像大有不同之處。

雖然如上所述，個體美主要的是自然的種類範疇所決定的，但也可以由社會的種類範疇加以制約，繪畫雕刻雖然主要的是表現自然的個體美，但也可以表現加有社會的制約的個體美。而且隨着歷史的進展，當作社會的動物之人，愈受社會的制約；於是希臘時代以後的繪畫雕刻便反映着這種更多地受社會制約的人物。中世紀的聖母像固然和希臘時代的亞典娜像大有不同，而近代米勒（Millet）的農婦和羅丹的老妓，顯然和希臘時代的女神更有不同

了。這一則是由於成爲對象的人之歷史的進展，也由於對於個體美的認識之歷史的進展，以致有這樣的藝術上的變化。

個體美原要事物有相當的個體性，即事物是相當的完整而成爲相對地獨立的東西。換言之即有相當的個體性的東西才能是個體美的東西，而個體性愈大的東西才能是個體美愈高的東西。繪畫雕刻是表現個體美的，所以繪畫雕刻的對象也要是個體性大的東西，反之，個體性小的東西頗不適於爲它的對象。所以繪畫雕刻要求個體性大的生物爲對象，尤其是以動物和人爲主。

我們在這裏是將繪畫雕刻混同一起來說的，因爲它們的本質幾乎是完全一致的。但是它們也究竟是兩種不同的藝術，這不同之點主要是由於表現方式，表現工具的不同。也惟其因爲有這不同之點，所以繪畫尙可以表現個體性較小的事物，而雕刻則不容易表現個體性小的事物，雕刻的對象多是以人爲主，便是因此。

個體性大的事物的個體美，高於個體性小的事物的個體美，這是我們曾經說過了的，這種關係是不是會影響到藝術的美呢？當然不能不有影響，只是藝術美的決定條件，不僅在於所表現的對象，也在於如何表現；不僅在於對象的種類的美的高低，也在於對象在種類中的個別的美的高低，因爲前者究竟是空洞的範疇，後者才是實際的規定。

繪畫雕刻的本質相同，即由繪畫雕刻的發展史上來看也可知道。因爲一切事物的種類，都是由於事物的發展而來的。同一根源的事物往往是同一種類，而繪畫雕刻則是起源相同，所以從來便被認爲是同一種類的藝術。

若說單象美及單象美的藝術是偏於形式的，則個體美是內容和形式的調和一致，個體美的藝術也是內容和形式的調和一致。若說前者引起的美感是偏於感性的快感的，則後者引起的美感是感性的快感和智性的美感的調和一致。換句話說，繪畫和雕刻的美是內容和形式的諧和一致，快感和美感的調和一致。這是它們的特點，但並不一定是優點。

附帶說及的一點

到這裏我們要附帶說及一點。即近代末期的繪畫雕刻，曾流行一種新的傾向，追究起來，當遠自繪畫史上的印象派。印象派的繪畫，如他們所主張的是注重主觀的視覺，努力於光的描寫；認爲光的描寫是繪畫的目的，物象不過是光的描寫的手段。最代表的人物和作品，我們可以舉出穆勒（Monet）的「稿草堆」聯作，那眞是所謂實踐了光的描寫的繪畫。因爲稿草堆是個體性小，也就是個體美低的東西，只以稿草桿的光滑緻密，強烈地反射太陽光，看來光輝燦爛，確也覺得有點美感，但這美即是光線顏色的單象美，是無可置疑的事實。穆勒的以稿草堆爲繪畫的對象，便是漠視了繪畫對象的個體美，只注重光線的單象美。然而繪畫是表現個體美的，也就是不適宜於表現光

線的單象美的；而要以繪畫來表現光線的單象美，這裏便含有致命的矛盾，也含有印象派畫家不能解脫的苦惱。所以當他們要把握光線的單象美來創造繪畫的藝術美時，他們只悲嘆着「光的神祕」，只禮讚着自然的奧妙，他們不能創造高於自然美的藝術美，是很顯然的。任憑穆勒技巧怎樣精妙，製作怎樣苦心，「稿草堆」聯作總不及陽光照耀下的稿草堆的燦爛，這是可以斷言的。

但是印象派尚有它的成就是我們不能否認的，只是這種傾向，由穆勒出發，經高庚（Gaugain）梵哥（Van Gogh）到馬諦斯（Matisse）畢加梭（Picasso）及其他一般法國的野獸派，德國的表現主義，意大利的立體主義者等，或者只注意於表現顏色的美，或者只是注意於表現形體的美，而都不注意於表現事物的個體美，且認為物體是無所謂美的，甚至於宇宙間無所謂物體。如表現主義的作家便否認「物體是眼睛所見的姿態，」而認為「物體是我們眼睛上所現出來的姿態，」因此以繪畫為純主觀的創造，也就是對客觀事物無原則的變形，其極點便要如康定斯基（Kontinsky）的絕對繪畫那樣，只有色彩，形體的構成，而不表現任何事物的繪畫。所謂立體主義，雖然似乎表現客觀事物，但已將客觀事物的形狀變成為幾何學的圓錐形，圓柱形及球形等抽象的立體。此外如未來主義，超現實主義等，雖然名稱不同，而其根本精神可說完全一樣，否認繪畫是反映客觀事物的個體美的。

這種傾向的發生是有許多的社會的原因，在這裏他們且不說及，即以繪畫來論繪畫，他們的多數作品，爲着顏色的美或形體的美，而往往任意破壞對象的個體美，即是繪畫的圖案畫化；但又不能如圖案一樣，以顏色或形體的美爲主，而用單象美的藝術的方法以加強它的典型性，增高它的美，得以成爲單象美的藝術。因此這種繪畫，既以單象美破壞個體美，又以個體對象妨礙單象美，也就既沒有表現個體美，也沒有加強單象美。

不僅繪畫方面如此，雕刻方面也同樣的發生過這種傾向，經過了這一階段，所以這種傾向，實叫個體美的藝術史上遭受了莫大的損失，簡直可以說是造成了藝術史上的一個黑暗時期。

在中國繪畫方面，宋元以來，山水成了最主要的對象，動物和人都退居於附庸的地位。但山水乃至樹木都是比較個體性小的東西，也就是個體美低的東西。專以這些個體美低的東西爲對象，實難完善地發揮繪畫的特性，這也不能不說是中國繪畫史上的一個嚴重的損失。

第三節　綜合美的藝術

文學

最後我們要考察綜合美的藝術。

現實中有綜合美，也便有反映現實事物的綜合美的藝術。綜合美的藝術主要的是文學。

綜合美的藝術

自然美主要是個體美，而社會美主要是綜合美。可是這並不是說自然的諸個體間沒有相互關聯，沒有綜合美；不是的，自然的事物也有相互關聯，也有綜合美，猶如社會的事物也有個體性，也有個體美一樣。可是自然的事物究竟以個體爲其基本的存在形態，反之社會的事物則以綜合體爲其基本的存在形態。於是繪畫雕刻所表現的主要是自然的個體美，而文學所反映的則主要是社會的綜合美。

繪畫雕刻也可以表現綜合美，只是須透過個體美以表現綜合美，故在繪畫雕刻中個體美是第一義的；反之文學也可以表現個體美，只是須透過綜合美以表現個體美，故在文學中綜合美是第一義的。所謂文學須透過綜合美以表現個體美，卽任何一個文學作品裏的事物必須藉它和其他的事物的關聯才能表現。卽如單以表現個體的咏物詩也是如此。宋人鄭域有咏梅詞云：

「道是花來春未，道是雪來香異，水外一枝斜，野人家。冷淡竹籬茅舍，富貴玉堂瓊榭，兩處不同栽，一般開。」

在這首簡短的詞裏，也是從許多事物的關聯和春的關聯、雪的關聯、水的關聯、野人家的關

聯等，來表現所要表現的個體事物的梅。

所謂文學是主要表現社會的綜合美，却不是說它絕不表現自然的綜合美，不是的，文學也表自然的綜合美，即由上面的咏梅詩裏也可以看出來。謝靈運的名句，「白雲抱幽石，綠篠媚清漣」；王勃的名句，「落霞與孤鶩齊飛，秋水共長天一色」；林和靖的名句，「疏影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏」，不用說，都是主要的表現自然的綜合美的；

我們知道綜合美是事物的相互關聯的美，是事物的規律的美。這種相互關聯，並須是有相當的必然性的。而從綜合體中的各個體的發展過程上來看，這種相互關聯，有的是調和的。有的是衝突的，因此綜合美便有調和的綜合美和衝突的綜合美，也因此有主要表現調和的綜合美的文學，也有主要是表現衝突的綜合美的文學，前者以抒情詩為代表，而後者則是以戲劇為代表。至於文學中的別的兩大種類，敍事詩（包括史詩）及小說，在本質上既是可以表現調和的綜合美的，也是可以表現衝突的綜合美的，而在形式上，敍事詩則接近於抒情詩，小說是接近於戲劇的。或者可以說，小說是敍事詩在形式上的散文化。

抒情詩—調和綜合美的藝術

抒情詩的反映現實的調和綜合美，是很顯而易見的。一般都說，詩要調和。他們的這句話的意思，也許只是指詩的語言文字，乃至語言文字的聲音節奏的調和，假若如此，則難免膚淺之譏。所謂抒情詩的本質是調和的，應

當不僅是指這種表面的東西，而且是指它的內容自身的調和，內容的調和實是形式的調和的基礎。

所謂抒情詩內容的調和，本質的調和，即所反映的現實事物之間，客觀事物和主觀作者之間，當作現實事物來看，都是調和的。因為抒情詩的作者就是所表現的中心對象，這樣客觀事物和主觀作者是調和的，語言文字及其音響節奏自身又調和，並且和所要表現的對象是一致而調和，於是抒情詩主要是表現調和的綜合美。

抒情詩主要是表現調和的綜合美，自詩經關雎以至今日的一般抒情詩，都可以找到證明，我們現在只舉一兩首來看，如：

「西塞山前白鷺飛，桃花流水鱖魚肥，青箬笠，綠簑衣，斜風細雨不須歸」。（張志和）

「花間一壺酒，獨酌無相親，舉杯邀明月，對影成三人。月既不解醉，影徒隨我身，暫伴月將影，行樂須及春。我歌月徘徊，我舞影零亂，醒時共交歡，醉後各分散，永結無情遊，相期邈雲漢。」（李白）

「春歸何處？寂寞無行路。若有人知春去處，喚起歸來同住。春無縱跡誰知？除非問取黃鸝，百囀無人能解，因風吹過薔薇」。（黃山谷）

試看這些詩詞中所咏及的事物之間，與它們和作者之間，在根柢上是怎樣的調和！此外

如張若虛的「春江花月夜」，梁簡文帝的「西洲曲」，及其他許多有名的抒情詩，無不是在於表現着調和的綜合美。又如許多有名的詩句：「昔我往矣，楊柳依依」，「蠟炬有心還惜別，替人垂淚到天明」，「明月有情還約我，夜來相見杏花梢，」也都是很貼切地表現着調和的綜合美。

當然在抒情詩裏也有表現着事物和作者的關聯是不同的一面的，如：

「打起黃鶯兒，莫教枝上啼，啼時驚妾夢，不得到遼西。」。

不過這詩裏所表現的黃鶯兒和作者不調和的一面，僅僅是不重要的一面，同時還有作者和遼西征人的調和的一面，則是根本的一面。

抒情詩的表現調和的綜合美，是抒情詩的特徵所規定的。調和的關聯最顯著的情形，就好比各事物間有種親和力；抒情詩裏的主人公原是作者，就參加在詩裏面的作者對各事物的關聯來說，則是作者對於各事物的廣博的、深厚的愛，那怕是要「打起黃鶯兒」，根柢上還是由於對遼西征人的愛。所以古人論詩，有謂旨在溫柔敦厚，情須纏綿悱惻，若從這點來看，並不是沒有道裏。

但是文學是主要表現社會美的，而社會美則是規定于社會史的。在社會史是矛盾衝突的階段，是悲劇的時代，抒情詩也便要滲透着這種矛盾衝突，於是抒情詩也要變化其性質，而

產生悲劇式的詩，如所謂「變風變雅之作」的變詩，這是值得我們特別注意的。原來自西周末以逮東周，舊的社會秩序方要崩潰，而新的社會秩序方要抬頭，兩者互相衝突，而反映於社會的各方面及人們的意識裏。正是詩序所說：「王道衰，禮義廢，政教失，國異政，家殊俗，而變風變雅作矣」。而且當時的詩，尙是文學的原基形態，它不得不反映這時代的悲劇，也就是這時代不得不有「變風變雅」的詩。

戲劇——衝突的綜合美藝術

戲劇是以表現衝突的綜合美爲主，這由法國文藝理論家勃廉諦爾（F.Brunetiere）所說：「沒有衝突便沒有戲劇」（No strggle.no drama）這句話看來，也很顯然可以知道。戲劇的特徵，確乎是在於表現對象諸事物相互間的矛盾的關聯。正因爲對象諸事物是矛盾的，而滲透於對象諸事物的主觀的感情也便不一致。對於可愛的事物，在藝術中自然滲透着愛，對於可恨的事物也自然滲透着恨。至於戲劇的文學又是各個人物的語言，其間應當是各別而不一致的。因此戲劇無論從那一方面來看，主要的是表現衝突的綜合美。

所謂事物的調和的關聯和衝突的關聯，如上所述，是就綜合體中各個體的發展過程來說的。而各個體事物的發展有必然的，也有偶然的。因此就各個體的發展來說，衝突的關聯也有必然的和偶然的。

不過一切的綜合體的相互關聯，都是有相當的必然性的，否則不能成爲綜合體。但這裏所謂必然性，不是指絕對的必然。原來必然往往通過偶然而表現出來，並不是不容許偶然；而在必然性非常之小時，雖不是單純的偶然，我們還是可以稱之爲偶然。所謂必然的衝突就是由各個體的必然的發展而生的衝突，卽必然和必然的衝突。所謂偶然的衝突則是由各個體的事物的偶然的發展而引起的衝突，便是偶然和偶然的衝突。也有由事物的一方面是必然的發展和他方面是偶然的發展而生的衝突，便是必然和偶然的衝突。而從全體看來，這兩者都可以稱爲偶然的衝突。因爲事物的衝突的關聯有這樣種種不同，也就是因爲衝突的綜合美有這種種不同，於是反映現實衝突的綜合美的戲劇，也有種種不同。

我們知道，一般地說戲劇是有兩種：一是悲劇，二是喜劇。悲劇便是反映必然的衝突的綜合美，或者說因爲現實社會中有必然和必然的衝突，於是而有反映必然和必然的衝突的悲劇。喜劇便是反映偶然的衝突的綜合美，或者說因爲現實社會中有偶然和必然的衝突，偶然和偶然的衝突，於是而有反映這種衝突的喜劇。

在說到戲劇的時候，我們要特別記起上面所說的話，文學是主要表現社會的綜合美，社會的關聯的美，社會的規律的美的。因爲戲劇較之抒情詩更顯著地具有這種特性。

悲劇

從來論悲劇的，將悲劇分作三種：一是命運的悲劇，以希臘時代的愛斯

取拉斯（Aeschylus）蘇福克列斯（Sophocles）的悲劇為代表；二是性格的悲劇，以中世紀沙士比亞（Shakespeare）的悲劇為代表；三是社會的悲劇，則是近世以來悲劇的特色，這種說法，是有一面的道理。希臘時代的悲劇，確是把悲劇的根源置於命運；中世紀的悲劇，確是把悲劇的根源置於性格；但是悲劇的真正的根源是在於社會。因為文學是主要表現社會的相互關聯的美，而戲劇則可說完全是表現社會的衝突的美，悲劇則是表現社會的必然和必然的衝突的美。

必然的衝突

我在這裏所說「社會的必然和必然的衝突」，即是就衝突的社會事物來說，它們的衝突是它們的發展過程上必然發生的，不能避免的。但是它們既是衝突的，就是兩種相反的社會的力，一是正的力，另一是負的力。這衝突是必然的，不能避免的，所以這衝突的解消，就是構成衝突的這兩種相反的社會的力的一齊滅亡，或者只是正明的社會的力的滅亡。這正的社會的力的滅亡，則是由於它的前途是必然的，反之負的社會的力的勝利，又是由於它的存在是必然的。也就是說，正的社會的力的必然性，在當前尚小於負的社會的力的必然性，所以它不免於滅亡。但它的前途是必然的，人們對它的必然的前途的期望，隨它的滅亡而受挫折，所以是可悲的。

社會的實體是人，所謂社會的關聯也就是人和人的關聯，社會的力的體現者也是人，社

會的力的衝突，也就是人和人的衝突。不過這時候的人已不是自然的人，而是社會的人，卽社會關係中的人，他可以是社會的力的體現者，可以是社會的必然的力的體現者。

所謂命運的悲劇，按從來的說法是主人公對命運的衝突而終於滅亡。如蘇福克列斯的「奧迭蒲士王」，可以算是命運的悲劇的代表。不過所謂命運，原是古代人假設的支配人們的一種神祕的必然的力量，而在今日我們知道事實上原無所謂命運，祇有自然的必然和社會的必然。蘇福克列斯的「奧迭蒲士王」，是取材於更古代的傳說，在這傳說中，奧迭蒲士王的命運是要殺死父親而與母親結婚，他設法要避免這命運的惡作劇，但終於不能避免，在不知不覺之中，他完全是命運所規定的一樣，殺死了父親並和母親結婚了。但在這裏所表現着的他的意欲和他的命運的衝突，則是象徵着由「雜婚制」到進步的婚姻制的社會蛻變過程中的衝突。奧迭蒲士王的意欲是新的婚姻制的必然，而他們命運則是舊婚姻制的必然。所以他的意欲和他的命運的衝突，其實就是社會的必然和必然的衝突。他的意欲失敗了，而他的命運勝利了，也就是新的婚姻制失敗了，而舊的婚姻制勝利了。所以這是悲劇，是社會的悲劇。可是在希臘時代，因爲當時的一般人們對於這種社會的必然的無知，而認爲是命運；對於這種社會的悲劇，認爲是命運的悲劇。而且他們卽以這社會的必然當作命運——不可知的神祕的必然，這事件所表現的依然是必然和必然的衝突，這衝突的解消也是主人公的滅亡、

失敗，所以在他們誠然是悲劇的。而在今日的我們知道了沒有所謂命運，這種命運的悲劇已不能對我們發生悲劇的效果了。

中世紀的性格的悲劇，可以莎士比亞的「哈孟雷特」作代表。這一劇中的主人公哈孟雷特，欲報殺父淫母，篡奪王位的大仇，幾次決心，幾次猶豫，終遭放逐謀殺，與敵人俱盡。這個悲劇的根源，從表面上看來，誠然是他的猶疑而不果敢，思慮多而行動力少的性格所致，這種說法，就個別的人物來說，並不是沒有道理；因此所謂性格的悲劇，也不是完全錯誤的。但是所謂性格，若只就生理的遺傳的條件來說，這是沒有多大意義的，即在社會中不是有多大影響的，也就不是什麼典型的東西。性格不僅由生理的條件所決定，而主要的倒是社會的條件所決定的。換句話說，是社會的人羣的關係的反映，社會層的意識形態的影響。兩個社會的人羣的關係反映於一個人物身上，兩個矛盾的必然反映於一個人物身上，這矛盾在他心理衝突不決，使這個人物猶疑而莫知適從，於是而有哈孟雷特一樣的悲劇的性格。「哈孟雷特」一作題材的歷史雖屬於古代的丹麥，而實際上哈孟雷特這人是近代初期英國的產物。當時英國的封建制度已在動搖之中，資產階級的社會秩序正要抬頭，哈孟雷特的性格就反映着這兩個社會的人羣關係。維諾格拉多夫曾說：「哈孟雷特這人物中，表現着封建的復仇義務和完成這義務的力量之喪失。因為哈孟雷特已經吸收了資產階級的文化，對於舊世界

的封建關係已經在他心中瓦解了。哈孟雷特的滅亡，是他內心鬥爭着的兩種要素的糾葛的結果」。這幾句話是有相當的道理。因此所謂性格的悲劇，其實也是社會的歷史的悲劇。話雖如此，並不是否認性格在悲劇中、在文學中的重要性，不是的。人的性格既是社會的人羣的關係的反映，文學中表現人的性格，實是具體地集中地表現社會的人羣的關係。不過在現代倘若不明示性格的悲劇後面的社會的悲劇，悲劇的意義便要曖昧。

一切悲劇的真正根源雖在於社會，但到近代才出現特別指出悲劇的社會根源的所謂社會的悲劇。近代的悲劇和以前的悲劇有這點不同，可以說是悲劇的進展的一個標誌。

所謂社會的悲劇，就是表現社會事物的必然的衝突，如我們所熟知的小仲馬（Dumas Fils）的「茶花女」，奧斯託洛夫斯基（Ostrovsky）的「大雷雨」，易卜生（Ibson）的「傀儡家庭」等都是。我們這裏且以「大雷雨」爲例來說。

「大雷雨」也是反映封建制度已經動搖，資產階級的社會秩序正在抬頭的悲劇。女主人公加塔琳娜，處在婆婆毒惡，丈夫忠厚的封建道德完全支配的家庭中，而她又受了新社會秩序的影響，使她憧憬於新的人的生活。當她丈夫出外時，她被婆婆丈夫所迫宣誓決不和其他的男人相會。而在丈夫走後，她竟不得不和素所鍾情的青年相會了，於是她便爲這封建道德的家庭所毀滅，葬身於河中了。在這個劇本裏，很顯然表現着舊社會的封建道德和新社會的

人的憧憬，這兩個社會的必然，是怎樣激烈地衝突着。女主人公加塔琳娜，就是這衝突的犧牲者。

前人有段名言曾說：「當舊秩序是世界先在的權力，反之自由還是個人理想的時代；便是舊秩序還相信自己的合理性，而且不得不相信的時候，那時候的歷史是悲劇的。當舊秩序作爲現存的世界秩序，與剛剛出現的世界相鬥爭的時候，在這裏存在着世界史的謬誤，但決不是個人的謬誤，因此其滅亡是悲劇的。」這就是說，當舊社會的存在尙是必然的，新社會的出現也是必然的。但這新社會的一方面尙未成熟，以致個人滅亡，這便是悲劇的。所以那段話是以悲劇解釋歷史，也是以歷史解釋悲劇的天才的見解。

喜劇——偶然的衝突

喜劇是反映社會偶然的衝突的。所謂偶然的衝突，如上所述，有偶然和偶然的衝突，有必然和偶然的衝突；兩者雖可以統稱之爲偶然的衝突，但是性質實不相同，因此便有反映這兩種性質不同的偶然的衝突的兩種不同的喜劇。

我們先說反映偶然和偶然的衝突的喜劇。

偶然和偶然的衝突，卽引起衝突的各事物的發展都是偶然的。所謂事物的偶然的發展，就它本身來說雖不是毫無規律的，但是已和一般的規律不能一致；而就衝突來說，各種偶然

的發展引起的衝突，更是和一般的規律不能一致了。但是一切的偶然並不是必然那麼有力，因此由偶然和偶然引起的衝突是容易解消的。因爲偶然的無力，於是偶然的衝突的解消，常不致給與事物以損害，只是發生一些和一般的規律不一致的曲折波瀾。這衝突發生的一些和一般常規不一致的曲折波瀾，也便和一般人的主觀精神不一致，換句話說，是出乎一般人意外的。而且這衝突的因素都是偶然，我們對於它可以是無期望的，不關心的；衝突本身又是那樣無力，並不能給予我們強大的刺激，完全佔據我們的全意識，我們對於它有批判的餘裕，以致而發生滑稽感，所以這種喜劇，一般卽稱爲滑稽劇或者笑劇。

這種反映偶然和偶然的衝突的笑劇，我們可以舉戈歌里（Gogol）的「巡按」來說明。「巡按」這個劇本中的衝突，雖然間接而又間接地有社會的必然性，但是表現着的都是偶然的因素所構成的，落魄青年的賭輸了而困居旅次與巡按私訪的消息之傳來，他的被兩個好事的保正之注意與被迫爲私訪的巡按，他的和管理官女兒的調情與被發覺，他的順口說的求婚與管理官家庭幸福的夢，他辱駡該城大小官吏的信與這信發覺後的紛擾，總之全劇劇情的發展都是偶然的，給予人們滑稽可笑之感的。所以是表現偶然和偶然的衝突的笑劇。

另有一種喜劇，是反映社會事物的偶然和必然的衝突的。卽事物的一方面是偶然的發展而他方面是必然的發展所引起的衝突。在這兩事的發展過程中，衝突可以說是由偶然的因素

而來的，即偶然因素的發展阻礙了必然因素之發展而生起了衝突。但是偶然是無力的，於是偶然的因素常被克服，衝突得以解消。這樣的偶然的衝突，也不能給予必然以徹底的損害，只是引起一些和一般規律不一致的曲折波瀾。這衝突在客觀方面說是偶然的，而在主觀方面說也是意外的。不過這意外之感又和偶然與偶然的衝突所給予的不同，因爲偶然與偶然的衝突的意外，兩方面的因素的發展完全和主觀精神不一致，人們對它可能是沒有期待，也無由期待，而致漠不關心的。而偶然和必然的衝突的意外，全體的發展雖和主觀精神不一致，但人們對於衝突中的必然的發展是有所期待的，必須關心的。一旦衝突解消，恢復常規，對於主觀精神是可喜的。這喜悅的心情也和前者不同，前者因爲是不關心的，所以能對於這衝突批判，一方面有原來如此之感，另一方面有不過如此之感。後者因爲是關心的，所以不是對於衝突的批判，而是對於偶然的克服，必然的恢復的期待之滿足，換句話說，在必然對偶然的克服而使衝突解消時，則是適於主觀精神的，於是給予我們喜悅。這就是所謂大團圓的喜劇。

大團圓劇的反映社會的偶然和必然的衝突，可以舉出莎士比亞的威尼斯商人爲例來說明。在這劇中的主人公威尼斯商人，是基督教徒而好義的富商安東尼奧，其生命得受法律保障是必然的。乃以一時的救濟朋友，向惡仇猶太人的賽洛克担保借款，簽訂到期不還須償身

上鮮肉一磅的契約，而這期間他的四處營業的商船都以相繼遇難聞，這些偶然的因素，使他有生命危險之虞。終以社會人士的同情，友人的營救，及契約本身的缺點根本不能執行，使債權者自認敗訴。這裏正表示着偶然的無力和必然的有力。結局得以克服這生命危險，而衝突致於圓滿解決。這正是表現偶然和必然的衝突的大團圓喜劇。

以上所說三種戲劇：悲劇，笑劇及大團圓喜劇，各有其所反映的衝突的綜合美的不同性質之點。但是戲劇的分類也和其他任何事物的分類一樣，雖有區別而無界限，所以這三種戲劇並不是截然可以劃分的。不是的，也有些戲劇表現着這種特性是不明顯的。因爲現實的衝突的關聯，其衝突的各因素之爲必然抑爲偶然，有時也不明顯。

敍事詩和小說｜兩種傾向

除了抒情詩和戲劇之外，在文學領域中還有一個重要的種類，就是敍事詩（包括史詩）和小說。敍事詩和小說，形式雖然不同，而就其本質來說，並無什麼多大差異；就其發展來說，也是同一途徑。我們說抒情詩是主要表現調和的綜合美，戲劇是主要表現衝突的綜合美，那麼敍事詩和小說，既可以是偏於調和的綜合美，也可以是偏於衝突的綜合美。

不過無論敍事詩也好，小說也好，倘若所表現的主要是調和的關聯，而且滲透着的主觀精神的影響也是調和時，我們便會覺得它是詩的情調非常重，或者說帶着濃厚的詩的氣氛。

卽以我們所熟知的小說爲例，如屠格涅夫（Turgeneu）的「春潮」，「初戀」，陸蒂（Loti）的冰島漁夫等，便是這種詩的氣氛非常濃厚的作品，所以我們讀起來覺得是讀詩一樣。倘若所表現的主要是衝突的關聯，而滲透着的主觀精神的影響也不一致時，我們便會覺得它是戲劇的情調非常重，戲劇的氣氛非常濃厚。我們所熟知的小說，如託爾斯泰（Tolstoy）的復活，小仲馬的茶花女等，便是這樣作品。因此我們今日既可以讀到這樣的小說，同時也可以讀到這樣的劇本。

總之文學是反映現實的綜合美的，而且主要是反映社會的綜合美的。自然中雖不是沒有綜合美，但是自然美是以個體爲主，而社會美則是以綜合美爲主。社會的本質原是生產過程中人和人的相互關聯的總和，所以嚴格地說，社會美卽是綜合美。綜合美雖然就一般性質來說是高於個體美的，但不是說反映現實的綜合美的藝術美，一定高於反映現實的個體美的藝術美，不過藝術美雖有其獨自的評價標準，而反映現實美的高低，究不失爲這標準的一個主要條件。

而且綜合美是事物的相互關聯的美，是事物的規律與理的具體化，它雖然也是訴之於感性的，但是主要是訴之於智性的。故文學的美感強而快感相對地弱，有時則是超快感的。如悲劇的美感，無論就任何意義來說，也是和快感距離頗遠的。但我們不能否認悲劇給予我們

美感的強烈。因爲必然和必然的衝突，實是現實——社會——的最本質的東西，而悲劇反映必然的衝突，它的意義是非常重大的。

據此說來，文學在藝術中反映的現實美高，而悲劇在文學中反映的現實美又高，這不能不說是文學在藝術中容易佔優勢的原因，悲劇在文學中也容易佔優勢的原因。但我還得申明一句，這不是說文學的藝術美一定高於其他藝術，或悲劇的藝術美一定高於其他文學。